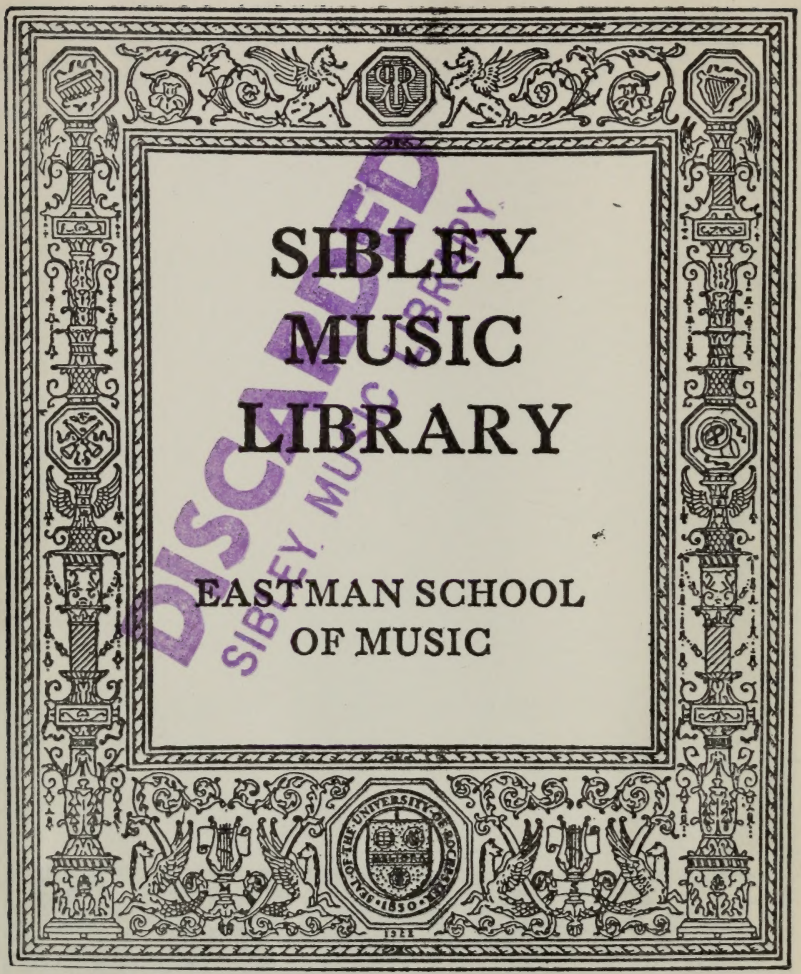
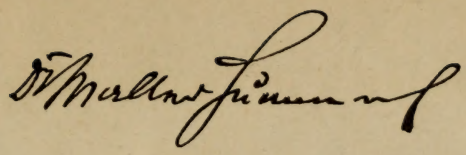
HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

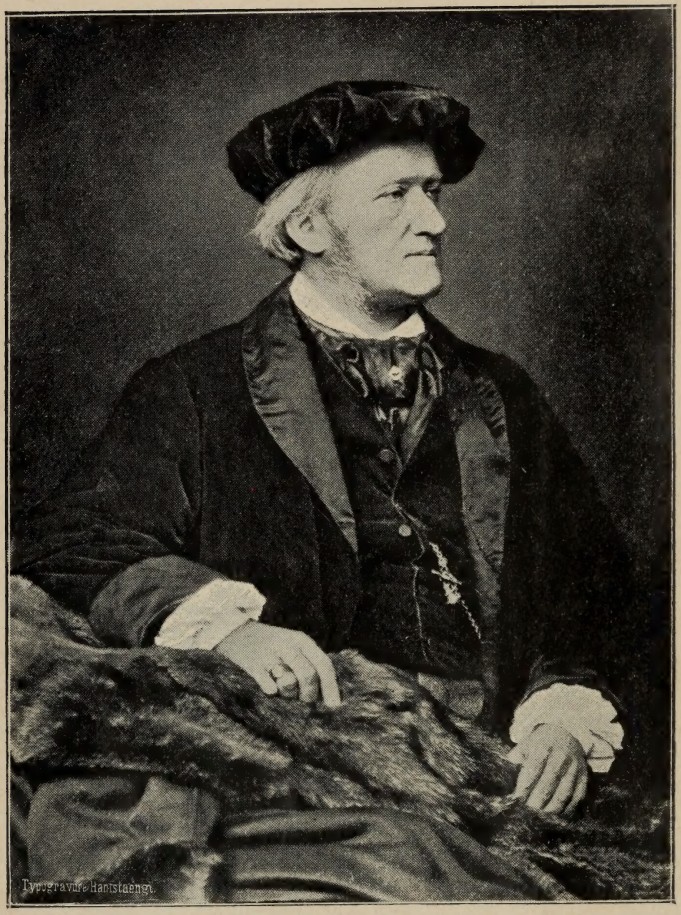




Heinrich T. Finck

Wagner und seine Werke.

Band I.



Richard Wagner

ML
410
.W1
F315x
1896
Vol. 1

Wagner und seine Werke.

Die Geschichte seines Lebens

mit kritischen Erläuterungen

von

Heinrich T. Finck.

Deutsch von **Georg v. Skal.**

Mit einem Portrait von Richard Wagner.

Band I.

Breslau.
Verlag der Schlesischen Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt
v. S. Schottlaender.
Leipzig: E. F. Steinacker. 1896. New-York: Gustav E. Stechert.

Alle Rechte vorbehalten.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

C. Sch.
1064824
ML
410
W145
c. 1

Anton Seidl,

von dem Richard Wagner in seinem letzten Briefe, zwei Tage vor seinem Tode, an Angelo Neumann schrieb: „Seidl freut mich sehr,“ und der die Italiener, Amerikaner und auch viele der Deutschen zuerst mit Wagner's Musikdramen vertraut gemacht hat, widmet der Verfasser dieses Buch, um in bescheidener Weise seine Dankbarkeit für den Genuß, der ihm so oft durch dessen poetische und inspirirte Wiedergabe dieser Werke bereitet wurde, zu bezeugen.

Vorrede.

Es ist gewiß eine auffallende Thatsache daß, obgleich die Opernhäuser hauptsächlich von Wagner's Werken ihr Leben fristen, mit stets wachsender Zahl der Aufführungen, und die Wagner-Litteratur fast unübersehbar geworden ist, dennoch bisher keine ausführliche und vollständige Biographie des Meisters in deutscher Sprache erschienen ist. Zwölf Jahre sind verflossen, seit er in Venedig starb und in Bayreuth begraben ward, und noch existirt keine Biographie, in welcher diese ergreifenden Begebenheiten beschrieben sind. Das deutsche Publicum wird es daher einem im Auslande geborenen Landsmanne gewiß verzeihen, wenn er es wagt, das so lange und auffallend von seinen eigenen Schriftstellern Versäumte nachzuholen. Von den bisher in Deutschland erschienenen Lebensbeschreibungen enthalten diejenigen von Tappert, Pohl, Muncker und Nohl viel Interessantes und Werthvolles, sind aber sämmtlich nur Skizzen von einigen hundert Seiten, die natürlich auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen können und wollen.

Glasenapp's bahnbrechendes Werk, „Wagner's Leben und Wirken", ist in seinen zwei ersten Auflagen (1876 und 1882) veraltet, da es erschien, als der Meister noch lebte und ehe das wichtigste Material zu einer erschöpfenden Schilderung zugänglich war. 1895 erschien der erste Band einer dritten, gänzlich umgearbeiteten Auflage, mit viel neuem schätzbarem Material; da dieser Band aber nur bis 1843 reicht, so ist noch gar nicht zu übersehen, wie viele Jahre und wie viele Bände nöthig sein werden, um das Werk in demselben Maßstabe zu vollenden. Herrn Glasenapp's Fleiß und Sammeleifer sind geradezu erstaunlich, aber es fehlt ihm oft der Muth, das Unwichtige auszuscheiden. Ich bewundere seine Zuverlässigkeit und verdanke ihm verschiedene Thatsachen und Daten, die mir sonst viele Zeit geraubt hätten. Nach Durchsicht seines neuen Bandes finde ich eine wichtige Thatsache zu corrigiren. Auf Seite 5 meines Werkes steht, daß es den emsigsten deutschen Biographen bisher nicht gelungen sei, Wagner's Stammbaum weiter als bis auf seinen Großvater zurückzuführen. Herrn Glasenapp ist es indessen gelungen, die Ahnenreihe bis auf Samuel Wagner, geboren im Jahre 1643, zurückzuführen, wobei auffallen muß, daß von den fünf hier angegebenen Stammvätern nicht weniger als drei Schulmeister waren.

Es war durchaus nicht meine Absicht, bei Verfassung meines Werkes mit Herrn Glasenapp zu concurriren in dem Bestreben, das gesammte vorhandene Material chronologisch zu benützen; vielmehr habe ich

versucht, das aufgespeicherte Material sorgfältig zu durchsieben und nur das an sich Wichtige oder Interessante litterarisch zu verwerthen.

Allerdings habe ich auch Neues zu bieten, wie zum Beispiel die Mittheilungen von Anton Seidl und Heinrich Vogl, verschiedenes handschriftliches Material aus Oesterlein's Wagner-Museum und besonders Wagner's Briefe an Theodor Thomas, was Alles hier zum ersten Male gedruckt erscheint, und wofür ich den betreffenden Herren noch einmal öffentlich meinen Dank ausspreche. Aber im Ganzen lege ich kein besonderes Gewicht auf diese neuen Beiträge, die ich unter anderen Funden nur auswählte, weil sie von besonderem Interesse waren. Ich folgte der Ueberzeugung, daß ich viel Wichtigeres und Willkommeneres leisten würde durch einen Versuch, mit den vorhandenen Bausteinen ein Gebäude zu errichten, als mit dem Bemühen, noch einige bisher übersehene Steine herbeizuschaffen für künftige Biographen. Ich glaube, daß außer der von Frau Cosima Wagner so lange wie ein Nibelungenhort gehüteten, drei-bändigen Autobiographie des Meisters, jetzt alle erheblichen Documente zugänglich sind, und es schien mir daher von Wichtigkeit, endlich einmal das an Tausenden von Stellen Zerstreute litterarisch zusammenzufassen und auch für diejenigen Leser zugänglich zu machen, die keine Zeit haben, die unzähligen Bücher, Broschüren und vergilbten Zeitschriften durchzusehen. Dieses Material ist schon jetzt so überreich vorhanden, daß man sogar bei der Abfassung eines zweibändigen

Werkes sich bei fast jedem Satz fragen muß, ob er nicht zu entbehren sei.

Fast zwanzig Jahre lang — seit dem Bayreuther Fest von 1876, an dem es mir vergönnt war, theilzunehmen — sammelte ich sorgfältig alle mir zugänglichen Documente, und als ich endlich an die Arbeit ging, hatte ich ein specielles Notizbuch, dessen 352 Seiten gänzlich gefüllt waren, mit einem nur für mich bestimmten Register zu meinem gesammelten Material! Der Leser, der noch nie ein Buch geschrieben, kann sich von einer solchen Riesenarbeit gar keinen Begriff machen. Auf der gedruckten Seite liest sich ja Alles recht hübsch glatt und bequem, und der Leser denkt nicht daran, daß von etwa zwanzig Thatsachen, die auf einer beliebigen Seite so friedlich und scheinbar nothwendig zusammengehörend neben einander stehen, vielleicht jede eine ganz andere Quelle hat. Um meine Sammlung zu vervollständigen, durchsuchte ich die Bibliotheken zweier Continente, und in dieser Beschäftigung hatte ich einen großen Vortheil vor meinen Vorgängern darin, daß ich den neuen dreibändigen Wagner-Katalog Oesterlein's zur Verfügung hatte. Auch arbeitete ich eine Woche in Herrn Oesterlein's Museum in Wien und muß mich hier noch einmal für das freundliche Entgegenkommen des Besitzers bedanken.

In Bezug auf Correctheit habe ich mir gleichfalls alle erdenkliche Mühe gegeben. Noch nie ist ein Künstler so angefeindet worden wie Wagner; noch nie sind über einen Menschen, außer vielleicht einen

Staatsmann, so viele Lügen verbreitet worden. Zeitungsanekdoten habe ich daher nur mit der größten Vorsicht benützt, um die Fehler des französischen Biographen Adolphe Jullien zu vermeiden, dessen Schilderung von Wagner's Persönlichkeit eine eben so große Caricatur ist, wie viele der in seinem Werke aufgenommenen Abbildungen. Daß ein Biograph nicht vorsichtig genug sein kann, das haben wieder einmal die Erfahrungen in Bezug auf Ferdinand Praeger's „Wagner, wie ich ihn kannte," gezeigt. Dieses Buch enthält viele fesselnde Einzelheiten über Wagner's Leben und Persönlichkeit, besonders während seines fünfmonatlichen Aufenthaltes in London, aber auch Vieles, das mir schon beim ersten Lesen verdächtig schien und daher unbenützt liegen blieb. Inzwischen ist erwiesen worden, daß „dieser gute närrische Mensch", wie Wagner selbst ihn in einem Briefe an August Roeckel nannte, eine große Neigung hatte, Wahrheit und Dichtung zu mischen. Doch glaube ich, daß Herr Chamberlain und Genossen, die dies nachgewiesen haben, etwas zu weit gegangen sind, indem sie dem Buch gar keinen Werth lassen wollen. Ich bin überzeugt, daß Praeger's falsche Angaben nicht böswillig beabsichtigte Entstellungen, sondern nur Folge eines schlechten Gedächtnisses und übergroßer Eitelkeit sind, die ihn verleitete, überall auf seinen eingebildeten persönlichen Einfluß auf Wagner aufmerksam zu machen. Viele von seinen Angaben tragen aber den Stempel der Wahrheit auf der Stirne und durften nicht übersehen werden. Allerdings war es ein höchst sonder-

bares Verfahren, in der deutschen Ausgabe die Briefe Wagner's an Praeger nicht im Original, sondern aus dem Englischen frei in's Deutsche zurückübersetzt, zu drucken. Herrn Chamberlain ist es glücklicher Weise gelungen, das Original dieser Briefe aufzufinden und in einer werthvollen Broschüre „Echte Briefe an Ferdinand Praeger von Richard Wagner" für Jedermann zugänglich zu machen. Nach dem Originale hat der Uebersetzer natürlich (wie bei allen Autoren) im vorliegenden Werke citirt.

Man hat oft mit Recht behauptet, daß Briefe für einen Biographen das werthvollste Material sind, noch werthvoller sogar als Memoiren, weil diese sich meistentheils auf das Gedächtniß stützen, während Briefe momentane Gefühle und Gedanken für alle Zeit photographiren. Wagner war bekanntlich ein unermüdlicher Correspondent. Seine von Breitkopf und Härtel in drei Bänden gedruckten Briefe an Liszt, Uhlig, Fischer und Heine, meistens aus der Zeit seiner Verbannung, sowie die Briefe an Frau Wille, aus der romantischen Zeit der ersten Begegnung mit König Ludwig, sind, nebst unzähligen anderen, für den Biographen von unschätzbarem Werthe. Da aber diese Briefe erst vor wenigen Jahren erschienen sind, bin ich in der beneidenswerthen Lage, der Erste zu sein, der alle diese Documente biographisch ordnen und verwerthen konnte. Dadurch ist es mir möglich geworden, besonders von der Persönlichkeit Wagner's eine viel detaillirtere und lebendigere Schilderung zu geben, als meine Vorgänger. Wagner hat außerdem so viele

persönliche Mittheilungen in den zehn Bänden seiner gesammten Schriften eingestreut, daß ich durch fleißiges Aufsuchen aller zusammengehörigen Stellen einzelnen Capiteln fast die Unmittelbarkeit einer Autobiographie geben konnte. Erst nachdem man die Thatsachen in ihrem Zusammenhange kennt, ist es möglich, Wagner's Briefe an Liszt und seine anderen Freunde (die ich übrigens dem Leser nicht genug empfehlen kann, da ich natürlich nur Einzelnes daraus citiren konnte), richtig zu würdigen.

Um die bisher zu wenig berücksichtigte oder durch der Parteien Haß und Gunst entstellte Persönlichkeit Wagner's recht deutlich vor Augen zu bringen, habe ich den Plan verfolgt, die Geschichte seines Lebens nicht mit pedantischer Genauigkeit von Monat zu Monat und Jahr zu Jahr zu verfolgen, sondern in Epochen einzutheilen, und gewissen Eigenthümlichkeiten, wie seinem Humor, seiner Liebe zur Thierwelt, seiner Freude an der Natur und am Reisen, sowie seiner Art des Componirens u. s. w., besondere Capitel zu widmen. Auch ist das Buch so eingerichtet, daß ein Leser, den vielleicht nur der biographische Theil interessirt, die kritischen Capitel leicht überschlagen kann, oder umgekehrt. Zuerst hatte ich im Sinne, mich auf eine Biographie zu beschränken, fand aber bald, daß bei Wagner Kunst und Leben so innig mit einander verwachsen sind, daß an eine Trennung kaum zu denken war, und beschloß daher, mein Werk zu einem vollständigen Wagner-Vademecum zu machen, in dem ich alle die Opern und Dramen der Reihe nach be-

schrieb und besprach. Das Format des Werkes ist so eingerichtet, daß man es bequem zur Orientirung in's Opernhaus mitnehmen kann.

Man wird mir vielleicht vorhalten, daß ich oft nur die vortheilhafte Seite von Wagner's Werken betont habe. Nun, ich will ja auch gar nicht leugnen, daß manche schwache Seite in Wagner's Partituren steht, aber du lieber Himmel, wozu sollte ich auf solchen Punkten verweilen, wenn ich kaum Raum genug hatte, auch nur die allergrößten Schönheiten hervorzuheben? Es hat ja noch nie etwas Vollkommenes auf dieser Welt gegeben, und ich glaube, es ist viel vernünftiger, sich über das Gute zu freuen, als über das weniger Gute zu jammern.

Daß ich übrigens kein zelotischer Wagnerianer bin, sondern mir mein freies Urtheil bewahrt habe, davon giebt mein Buch an vielen Stellen Zeugniß. Ich verweise nur, z. B., auf die Capitel über den Dresdener Aufstand, das Judenthum in der Musik, eine Capitulation, die Verwendung des Chors in der Oper und auf die zerstreuten Bemerkungen über einige von Wagner's Prosaschriften und über seinen unglücklichen Hang zum Philosophiren und Politisiren; wobei man allerdings gewissen seiner Anhänger noch zurufen möchte, quod licet jovi non licet bovi. Durch solche Ketzereien habe ich schon lange die Freundschaft gewisser Leute eingebüßt, die nicht begreifen, daß große Berge tiefe Schatten werfen. Wagner hatte seine Fehler, als Mensch, wie als Künstler, aber die Welt hat viel mehr an ihm gesündigt, als er an

ihr, und das habe ich überall betont und hervorgehoben. Umsomehr, als jetzt, nachdem der Triumph der Wagner'schen Werke nicht mehr geleugnet werden kann, seine Feinde, als letzte Zuflucht, sich speciell darauf verlegen, seinen Charakter anzuschwärzen. Gegenüber dem Zerrbilde dieser Leute, die vor einem Genie keinen Respect haben, weil ihnen für das Wesen und den Adel des Genies überhaupt das Verständniß fehlt, habe ich gewissenhaft versucht, Wagner mit seinen kleinen Fehlern und großen Tugenden im Spiegelbilde der Wahrheit zu zeigen.

Was einem Ausländer an dem deutschen Charakter absolut unverständlich bleibt, ist der grimmige Haß, den diese geistig sonst so hoch stehende Nation gegen ihre Genies hegt, so lange sie noch leben, oder aber das fleißige Bestreben, ihre Verdienste bis nach ihrem Tode zu verleugnen oder zu verschweigen. Kein Deutscher hielt es der Mühe werth, zu notiren, wo Bach und Mozart begraben wurden; Letzterer wurde sogar mit fünf Wiener Proletariern in ein Loch verscharrt. England dagegen hat seine Westminster Abbey, wo alle Genies erster, zweiter und dritter Größe stolz begraben liegen.

Vor einigen Jahren hatte ich eine Unterredung mit dem armen tauben Robert Franz, dem größten Liedercomponisten seit Schubert, der aber sein Leben lang vernachlässigt und von den Akademikern sogar als „Bänkelsänger" verspottet wurde. Er sagte mir, daß seine Besucher fast alle Amerikaner und Engländer seien, und im Laufe des Gespräches — das meiner-

seits nur mit Schiefertafel geführt werden konnte — sagte er: „Andere Völker sind stolz auf ihre Schriftsteller und Componisten, aber die Deutschen ignoriren die Ihrigen bis nach dem Tode, worauf sie ihnen Statuen errichten."

Ist nicht Schopenhauer, der deutsche Plato, bis in sein hohes Alter todtgeschwiegen worden? Und wird nicht heute Schopenhauer in Deutschland wie in Frankreich, in England und Amerika, mehr gelesen als alle anderen deutschen Philosophen zusammen? Heine ist neben Goethe als der größte aller deutschen Lyriker überall im Auslande anerkannt; aber hat nicht die Heine-Denkmal-Angelegenheit den Schriftsteller Spielhagen 1894 veranlaßt, sich über die „von Tag zu Tag fortschreitende Respectlosigkeit vor dem Geiste und vor der geistig überlegenen Individualität" zu beklagen? Am allerschlimmsten aber ist es Wagner gegangen. Er, der seiner Nation eine ganz neue, ganz deutsche Kunst brachte, wurde angefeindet, verschrieen, gehetzt, mit Steinen beworfen, als wäre er ein verwüstender Hunne oder Türke gewesen. Heutzutage wiederholen die deutschen Opernhäuser seine Werke mehr als tausend Mal im Jahre, und wenn man in Paris, London oder New-York von „Deutscher Oper" spricht, so versteht man darunter einfach Wagner-Oper. Wenn die Verleumder wirklich Recht hätten — was ich entschieden leugne — wäre es nicht endlich an der Zeit, die Schwächen zu verzeihen und einem Manne, der dem deutschen Namen und der deutschen Kunst in allen Landen so viel

Ehre gebracht hat, den gebührenden Respect zu erweisen?

Die vierzigjährige Bekriegung Wagner's wird immer ein Schandfleck in der deutschen Kunstgeschichte bleiben. Glücklicher Weise aber trifft die Schande weniger das deutsche Volk, das sich ja großentheils gleich vom Anfang an für Wagner entschied, als die professionellen Musiker, insbesondere die Kritiker. Diesen Kritikern habe ich daher im vorliegenden Werke besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zwanzig Jahre lang ärgerte ich mich über die hochmüthige Ignoranz, mit der diese „Sachverständigen" Wagner abkanzelten, und hunderte Mal schwur ich Rache. Dieser Rache habe ich nun in sieben Capiteln ein Denkmal gesetzt, und zwar habe ich meinen Zweck einfach dadurch erreicht, daß ich die eigenen Worte dieser Herren unbarmherzig citire!

Allerdings war das Verlangen nach Rache nicht das einzige und auch nicht das wichtigste Motiv, das mich veranlaßte, so oft auf diese Kritiken zurückzukommen. Ich hatte nicht weniger als sechs andere Gründe, die ich in aller Kürze anführen will:

1) Es ist die erste Pflicht eines Biographen, ein realistisches Bild seines Helden und seiner Umgebungen zu liefern. Da die Geschichte sich wiederholte, da die Kritiker bei jedem neuen Werke von Wagner sich immer von Neuem blamirten, so mußte ich, als getreuer Historiker, jedes Mal „Notiz davon nehmen".

2) Das Publicum hörte fast immer nur von Wagner, dem Reformator, selten nur von dem gemüth-

lichen, weichherzigen Menschen, der er unter Freunden war. Es sah ihn öffentlich und in seinen Schriften immer mit einem Schwarm Wespen kämpfend. Wenn ein Biograph, wie Jullien es that, diese Wespen absichtlich aus seinem Gemälde wegläßt, muß da der Leser nicht eine ganz einseitige und oft verkehrte Ansicht von Wagner's Kampfeslust bekommen?

3) Die Kritiker verdienten eine Zurechtweisung, nicht weil sie sich irrten — denn irren ist menschlich — sondern weil sie ihren Irrthum in so unverschämt frecher Weise als die Wahrheit ausposaunten. Sie sollten eigentlich für diese Züchtigung dankbar sein, denn es wird ihnen als Lection dienen, in der Zukunft ein wenig bescheidener aufzutreten und nicht so viele Prophezeiungen zu machen.

4) Dadurch, daß ich die feindlichen Kritiken wörtlich citirte, wurde ich dem Gebote audiatur et altera pars gerecht. Der Enthusiasmus des Hasses tritt dem Enthusiasmus der Bewunderung entgegen, und der Leser kann ja, wenn er wünscht, die citirten Ansichten den meinigen vorziehen!

5) Jahrzehnte lang amüsirten sich die Herren Kritiker ganz cannibalisch, indem sie täglich Wagner und seine Anhänger verspotteten. Soll es uns jetzt, nachdem das Blatt sich gewendet hat, nicht auch vergönnt sein, uns ein wenig über ihre komischen Kritiken und ihre fünfzig Jahre lang wiederholten Unheilsvorhersagungen lustig zu machen? Im komischen Gebiete sucht man sonst das Neue, nicht das Alte, aber diese

Kritiken haben darin einen großen Vortheil: — sie werden wie guter Wein mit jedem Jahre köstlicher werden!

6) Schließlich können die hier citirten Kritiken als interessante Beiträge zu einer Geschichte des Geschmacks betrachtet werden. Schiller schlug einmal vor, die vielen ähnlichen Urtheile über ihn und Goethe sollten zu einem ähnlichen Zwecke gesammelt werden.

Der Verfasser.

3. April 1895.

Seite
Erster Aufenthalt in Paris 62
Eine stürmische Seereise 62
Eine Reihe von Enttäuschungen 65
Verlust der Columbus-Ouverture 73
Musikalische Plackerei 75
Erzählungen und Essays 77
Wahrheit in Dichtung. Persönliche Offenbarungen 78
In der Werkstätte des Genies 82
Der Löwe zeigt seine Krallen 84
Die Vollendung des „Fliegenden Holländers" . . 85

„Rienzi" in Dresden 89
Vorangehender Briefwechsel 89
Erste Aufführung des „Rienzi" 94
Die Handlung in „Rienzi" 100
Wagner's Urtheil über „Rienzi" 103
Eine undiplomatische Rede 106
Vorzüge und Mängel des „Rienzi" 107

Der „Fliegende Holländer" 110
Die Handlung des „Fliegenden Holländers" . . 114
Poetische und musikalische Eigenthümlichkeiten . . 119
Wagner's Urtheil über diese Oper 124
Kritische Philister und Propheten 126
Berlioz, Cornelius, Liszt und Spohr 131
Was Beethoven gesagt haben würde 134

Wagner als Königlicher Capellmeister . . . 137
Das Liebesmahl der Apostel 138
Weber's Leiche wird nach Dresden gebracht . . 140
Eine überraschende Beethoven-Aufführung 144
Uhlig, Bach, Palestrina 148
Was Wagner für Gluck that 149
Zwei Spontini-Anekdoten 153

„Tannhäuser" in Dresden 155
Die Handlung des „Tannhäuser" 156
Die Dichtung und die Musik 163
Ist „Tannhäuser" ein Musikdrama? 167

Seite
Die erste Aufführung 172
Weshalb der Schluß geändert wurde 176
Kritische Philister und Propheten 177
Liszt, Spohr und Schumann 183

Revolution — in künstlerischer wie politischer Beziehung 189
„Lohengrin" wird geschaffen 189
Weshalb Wagner für die Revolution empfänglich war 190
Reformation oder Revolution? 195
Flucht nach Weimar 207
Von der Polizei verfolgt 212
Wieder in Paris 213
Minna trifft wieder mit dem Gatten zusammen . 215
Wieland der Schmied 219

„Lohengrin" in Weimar 222
Banges Zweifeln und kühnes Wagen 222
Die Handlung im „Lohengrin" 226
Die erste Aufführung 234
Wagner's Urtheil über „Lohengrin" 237
Liszt über „Lohengrin" 241
Robert Franz über „Lohengrin" 245
Weitere Commentare 248
„Lohengrin's" Fortschritte 256
Kritische Philister und Propheten 262

Die litterarische Periode 272
Sechs Jahre für die Musik verloren 272
Kunst und Revolution 275
Das Kunstwerk der Zukunft 277
Oper und Drama 280
Die Evolution der Oper 284
Eine Mittheilung an meine Freunde 290
Wagner's Urtheile über andere Componisten . . 292
Das Judenthum in der Musik 305

Seite

Der Nibelungenring wird geschmiedet . . . 330
Wie die Dichtung entstand 330
Wagner's Leben in Zürich 340
Ein moderner Prometheus 346
Der „Circus Hülsen" zu Berlin 354
Geldverlegenheiten 362
Freunde in der Noth 369
Gesundheitspflege und Gastronomie 375
Liebe zur Natur und zum Reisen. 382
„Rheingold" wird componirt 387
Eine Faust-Ouverture 390

War Wagner ein großer Dirigent? 397
Ein gründlicher Drillmeister 398
Principien der Interpretation 401
Das Zeugniß Sachverständiger 409
Concerte und Opern-Aufführungen in Zürich . . 411
Vier Monate in London 418

Präludium. — Poetische Prophezeiungen.

„Bisher warf der Sonnengott die Dichtergabe mit der Rechten, die Tongabe mit der Linken zwei soweit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir bis auf diese Stunde des Mannes harren, der eine echte Oper zugleich dichtete und setzte."

In der gesammten Geschichte der schönen Künste dürfte sich kein merkwürdigeres Zusammentreffen finden, als daß der große deutsche Dichter Jean Paul die vorstehenden Worte nicht nur in demselben Jahre schrieb, in dem Richard Wagner geboren wurde, sondern auch in demselben stillen Städtchen Bayreuth, in welchem dreiundsechzig Jahre später das Ideal der musikalisch-dramatischen Kunst, das der Dichtung und der Musik gleichen Werth beilegt, in dem eigens für diesen Zweck errichteten Wagner-Theater der Welt offenbart wurde.

Jean Paul war keineswegs der einzige und ebensowenig der erste deutsche Dichter, der das Erscheinen des Dichter-Componisten herbeisehnte und prophezeite, des Mannes, der die als „italienische Oper" bekannte, aus allerlei Künsten bunt und planlos zusammengesetzte Mosaik zerstören und auf ihren Trümmern das echte Musikdrama errichten würde, in welchem Poesie, Handlung, Decoration und Musik mit gleicher künstlerischer Sorgfalt behandelt und zu einem harmonischen Ganzen vereinigt werden. Fast alle großen deutschen Dichter gaben ähnlichen Wünschen Ausdruck. Lessing, der zweiunddreißig Jahre vor Wagner's Geburt starb, schrieb: „Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. Es

hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie Beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht willkürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der Einen ohne die Andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch die Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst immer zu einer Hilfskunst der andern macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar Nichts mehr weiß."

Herder, der zehn Jahre todt war, als Wagner geboren wurde, sprach die Zuversicht aus, es werde ein Componist kommen, der mit dem alten Klingklang der damaligen Opern aufräumen „und ein Odeum aufrichten werde, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Handlung und Decoration Eines sind". Wieland begrüßte 1775 Gluck als den Reformator der Oper, fügte aber hinzu, daß noch Andere gleich ihm nöthig seien, ehe die Sirenen von der Bühne vertrieben und die Musen in ihre Rechte eingesetzt werden könnten. „Genug, daß er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel Das thun wollte, was Jener für die Tragödie des Sophokles und Euripides that."

Man setze für „Athen": Bayreuth und für „Perikles": König Ludwig II. von Bayern, und man hat hier einen anderen Fall des Vorausempfindens der geschichtlichen Entwickelung, der ebenso überraschend wirkt, wie der Jean Paul's. Um nur noch einen Dichter zu citiren, sei erwähnt, daß Schiller, der acht Jahre vor Wagner's Geburt starb, schrieb: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte." Hätte Schiller leben können, um die „Götterdämmerung" zu hören, das mächtigste Trauerspiel, seit „Hamlet" und „König Lear" geschrieben wurden, er hätte unzweifelhaft zugestanden, daß sein Vertrauen in die Oper nicht unberechtigt war.

Es ist sicherlich außerordentlich bedeutsam, daß fünf der bedeutendsten Schriftsteller Deutschlands — Schiller, Lessing, Herder, Wieland und Jean Paul —, unter denen sich die beiden größten dramatischen deutschen Dichter befinden, Wagner's Ideal des Musikdramas gutgeheißen haben, ehe an seine Verwirklichung gedacht werden konnte. Und wenn die litterarischen Genies zuerst den Plan des vollkommenen Musikdramas in Anregung brachten, in dem die Poesie nicht länger die Dienstmagd der Musik, sondern ihr gleichberechtigter Genosse sein sollte, so waren es die musikalischen Genies unter Wagner's Zeitgenossen — Spohr, Liszt, Bülow, Raff, Cornelius, Tausig, Robert Franz —, welche zuerst erkannten, daß er in seinen Opern das angestrebte Ideal verwirklicht hatte. Dieser Umstand liefert einen neuen Beweis für die Wahrheit der Behauptung, daß ein Genie nur von einem Genie voll gewürdigt werden kann — wenigstens bei seinem ersten Auftreten. Die professionellen Musiker und Kritiker dagegen bekämpften mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln Wagner's Versuch, die Sirenen von der Bühne zu vertreiben und die Musen wieder in ihre Rechte einzusetzen. Mit einer Wuth und Hartnäckigkeit wurde er angegriffen, beschimpft und wurden Lügen über ihn verbreitet, die heute selbst Denen, welche einen Theil dieses vierzigjährigen Krieges mit durchgelebt haben, beinahe unglaublich erscheint. Unwissenheit, Hang am Hergebrachten, Fanatismus, Chauvinismus, Rassenhaß, Pedanterie und Philisterthum vereinigten sich, um einem einzigen Manne einen Kampf zu liefern, wie ihn noch nie ein Mann, der nicht für Politik oder Religion kämpfte, zu bestehen hatte. Die Bücher, Broschüren und Zeitungsartikel, welche die beiden Parteien einander entgegenschleuderten, würden das größte Gebäude der Welt bis zum Giebel füllen. Wie bitter der Kampf war, wie die Gemüther des ganzen Volkes durch ihn erregt wurden, werden spätere Geschlechter verstehen, wenn sie hören, daß es lange Jahre hindurch in Deutschland für unpassend gehalten wurde, bei geselligen Zusammenkünften den Namen Wagner zu erwähnen, weil dann heftige Gespräche, Zwistigkeiten und peinliche Zusammen-

stöße unvermeidlich wurden, und daß ein New-Yorker Club diesen Zuständen einen halbhumoristischen Anstrich gab, indem er ein Plakat anbringen ließ, welches Gespräche über „Religion, Politik und Wagner" innerhalb der Räumlichkeiten des Clubs verbot. Dieser vierzigjährige Krieg, den das Genie gegen das Philisterthum auszufechten hatte, wird den Stoff zu der hochromantischen Schilderung des Lebens Wagner's liefern.

Eine Familie von Schauspielern.

Die nur allzu häufige Form menschlicher Eitelkeit, welche die Ansprüche einer Familie auf Zugehörigkeit zur Aristokratie nach der Länge des Stammbaums, mit andern Worten danach bemißt, durch wie viele Generationen hindurch die Vorfahren sich verfolgen lassen, sollte durch die Entdeckung empfindlich erschüttert werden, daß die größten Geistesheroen, welche die Menschheit hervorgebracht hat — und die doch die einzige wahre Aristokratie bilden — fast niemals einen Stammbaum aufweisen können. Richard Wagner bildet keine Ausnahme von dieser Regel. Seine emsigsten deutschen Biographen sind nicht im Stande gewesen, seinen Stammbaum weiter als bis auf seinen Großvater zurückzuführen: Gottlob Friedrich Wagner, der nur ein Steuerbeamter niederen Ranges in Leipzig war, wo er aufpassen mußte, daß keine zollpflichtigen Waaren durch die Thore der Stadt geschmuggelt wurden. Sein Sohn Friedrich (Richard Wagner's Vater, der 1770, also in demselben Jahre wie Beethoven geboren wurde) stieg einige Sprossen höher auf der socialen Leiter. Er war zuerst Schreiber am Stadtgericht, wurde aber in Folge hoher Intelligenz und gründlicher Kenntniß der französischen Sprache mit der Reorganisirung der Leipziger Polizei beauftragt, als die Franzosen die Stadt besetzten, und später von Marschall Davoust zum Polizeichef ernannt.

Es ist möglich, daß der Beruf des Vaters zum Theil für die Kampflust verantwortlich ist, welche einen so hervor-

stechenden Charakterzug Richard Wagner's bildete. Unter allen Umständen aber erbte Wagner von seinem Vater eine Eigenschaft: Die Liebe zum Theater — ein Zug, den wir bei fast allen Mitgliedern der Wagner'schen Familie (den Vorgängern wie den Nachfolgern Richard's) finden, von denen wir überhaupt Kenntniß haben. Und diese Vorliebe beschränkte sich keineswegs auf den Wunsch, Theatervorstellungen zu sehen, sondern sie drängte zur thätigen Theilnahme an ihnen. Einige Beispiele dafür mögen hier folgen: Richard's Vater genoß den Vorzug, zu Denen zu gehören, welche der ersten Aufführung von Schiller's „Jungfrau von Orleans" in Leipzig, in Gegenwart des Dichters, beiwohnten, und er wirkte selbst wiederholt bei Liebhabervorstellungen mit, unter deren Zuschauern sich Mitglieder des königlichen Hauses befanden. Richard Wagner's Onkel Adolf Wagner scheint nicht selbst aufgetreten zu sein, gab aber sein Interesse am Theater in anderer, höherer Weise kund. Er veröffentlichte erst ein Essay über die „Alceste" des Euripides, dem ein von ihm selbst verfaßtes satirisches Lustspiel, zahlreiche Uebersetzungen, ein Beitrag zur Geschichte des Theaters, ein Essay über die Theorie der Komik und andere Werke folgten. In Bezug auf die späteren Bestrebungen seines Neffen ist aber die von Glasenapp entdeckte Thatsache von ganz besonderem Interesse, daß Adolf Wagner im Jahre 1806 eine Aufführung von Apel's „Polyidos" durch Dilettanten arrangirte, welche auf das Sorgfältigste nach dem Muster der antiken Tragödie durchgeführt wurde, wobei Wagner alle Einzelheiten persönlich überwachte*).

Von Richard's drei Brüdern und vier Schwestern zeichneten sich mehrere in Verbindung mit der Bühne aus. Albert, der vierzehn Jahre älter als Richard war, erwarb sich hohen Ruhm als Sänger, Schauspieler und Regisseur.

*) Eine Liste von Adolf Wagner's Schriften und Uebersetzungen findet sich in Oesterlein's Wagner-Katalog III, 438—9, und in Glasenapp's biographischer Skizze: „Adolf Wagner, der Oheim Richard Wagner's" in den „Bayreuther Blättern", Jahrgang 1885, Seite 197—223.

Als er erster Tenor in Breslau war, schrieb ein Kritiker von ihm: „Seine Methode ist gut, sein Triller wunderschön, seine Stimme kräftig, obgleich sie unter dem Klimawechsel etwas gelitten hat." Richard's älteste Schwester Rosalie wurde für die Bühne ausgebildet und trat in Leipzig in ersten Rollen auf, in manchen ihrer Partien wurde sie sogar über die berühmte Schroeder-Devrient gestellt, der Wagner so viel zu verdanken hatte, wie wir später sehen werden. Der berühmte Kritiker Heinrich Laube schrieb, er habe niemals Goethe's Gretchen mit so tiefem Gefühl spielen sehen wie von Rosalie Wagner:

„Es ist mir hier zum ersten Male beim Ausbruch von Gretchens Wahnsinn kalt bis in's Mark gedrungen, und ich habe bald eingesehen, woran es liegt. Die meisten Schauspielerinnen schrauben den Wahnsinn zum Pathos, zur Unnatur hinauf, sie sprechen ihn hohl, gespensterhaft. Demoiselle Wagner sprach ihn mit derselben Stimme, mit der sie kurz zuvor ihre Liebesgedanken gesprochen; dieser grauenhafte Gegensatz brachte die größte Wirkung hervor."

Der Kritiker, der diese Zeilen schrieb, war auch einer der ersten Entdecker des dramatischen Genies Richard Wagner's, in des Letzteren erster Schaffungsperiode. Die Wege der Beiden trennten sich, als Wagner jene Musikdramen seiner letzten Periode schuf, auf denen sein Anspruch auf Unsterblichkeit in erster Linie ruht, aber die Welt wird Heinrich Laube immer dafür Dank schulden, daß er für die Entstehung der reizenden, einfachen und theilweise ironischen Selbstbiographie verantwortlich ist, welche die ersten zwanzig Seiten des ersten Bandes der gesammelten Schriften Wagner's einnimmt. Als Laube im Begriff war, die editorielle Leitung der „Zeitung für die elegante Welt" zu übernehmen, bat er Wagner brieflich um einen Abriß seines Lebenslaufs, den er zu einer kurzen Biographie verarbeiten wollte. Wagner erfüllte den Wunsch sofort, als aber Laube das Manuscript erhielt, entschied er sich, es ohne jede Aenderung abzudrucken, und beschränkte sich auf eine kurze Einführung des Inhalts, er habe nur eine kurze Skizze erwartet, „aber der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht: ich würde die Lebens-

skizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte". Er hatte Recht, und diese Skizze ist bis zum heutigen Tage eine der wenigen zuverlässigen Quellen geblieben, welche Auskunft über Wagner's Kindheit geben.

Neben Rosalie muß noch Richard's Schwester Luise genannt werden, welche Schauspielerin wurde, und Clara, welche für die italienische Oper ausgebildet wurde, aber später ein Mitglied der berühmten Buchhändlerfamilie Brockhaus heirathete. Die Liste der Verwandten Wagner's, die mit dem Theater in Verbindung standen, umfaßt aber außer den Schwestern, dem Bruder, dem Onkel und dem Vater auch seine beiden Nichten Johanna und Franziska, die Töchter Albert's. Johanna war eine der berühmtesten dramatischen Sängerinnen ihrer Zeit, sie creirte die Rolle der Elisabeth im „Tannhäuser", und am Ende ihrer glänzenden Bühnenlaufbahn wurde ihr die Professur für dramatischen Gesang an der königlichen Musikschule in München angeboten, welche sie annahm, „in der Hoffnung, junge Künstler im Geiste und in den Ueberlieferungen ihres Onkels zu erziehen, damit sie würdige Dolmetscher seiner Werke würden*).

Als ob aber diese Verbreitung der Liebe und des Talentes zum Theater auf alle Mitglieder der Familie Richard Wagner's noch nicht genügend gewesen wäre, fügte es das Schicksal, daß er im Alter von noch nicht drei Jahren einen Stiefvater erhalten sollte, der ein Schauspieler von nicht geringer Bedeutung war. Ludwig Geyer war in vielen deutschen Städten mit Erfolg aufgetreten, als er für das Dresdener Hoftheater mit einer Jahresgage von 1040 Thalern engagirt wurde, wofür er nur ein- oder zweimal in der Woche aufzutreten brauchte, also hinreichende Zeit für seine anderen Beschäftigungen behielt, von denen später gesprochen werden wird. Die Recensenten hoben besonders Geyer's Vielseitigkeit als Schauspieler hervor, und wie hoch ihn seine Zuhörer schätzten, wird am besten dadurch bewiesen,

*) Grove's „Dictionary of Music and Musicians", IV, 346.

daß er einst, als er an das Theater in Leipzig zurückkehrte, durch den außerordentlich lebhaften Beifall veranlaßt wurde, aus der Rolle zu fallen und dem Publicum für seine Gunstbezeugungen zu danken, welch unkünstlerische Handlungsweise übrigens sarkastische Bemerkungen hervorrief und von ihm selber später auf das Lebhafteste bedauert wurde.

Richard Wagner's Kindheit.

Das Haus, in welchem Richard Wagner in Leipzig geboren wurde, existirt nicht mehr. Es lag am Brühl und führte die Nummer 88, wurde aber 1885 für baufällig erklärt und niedergerissen. Das auf derselben Stelle errichtete Gebäude trägt eine, vom Hofe aus sichtbare Tafel mit der Mittheilung, daß Richard Wagner dort am 22. Mai 1813 geboren wurde. Seine Geburt fiel in eine für die deutsche Geschichte hochwichtige Zeit, und wer dem Zusammentreffen verschiedener Ereignisse Bedeutung beimißt, wird Stoff zu Betrachtungen in dem Umstande finden, daß der Componist, der bestimmt war, die deutsche Musik von fremden Einflüssen zu befreien und eine nationale Tonkunst zu schaffen, zur selben Zeit das Licht der Welt erblickte, da Deutschland sich zum Kampf gegen die Fremdherrschaft aufraffte, und in derselben Stadt, vor deren Mauern die Entscheidungsschlacht geschlagen wurde. Aber die Familie Wagner mußte diesen Sieg theuer bezahlen. Die Folge des blutigen Kampfes bei Leipzig war der Ausbruch einer Typhusepidemie, die viele Opfer forderte, unter ihnen auch Friedrich Wagner, der an dem Tage starb, an dem sein Söhnchen Richard ein halbes Jahr alt wurde. Den folgenden Monat hatte Richard's Bruder Albert einen Typhusanfall zu überstehen, und Richard scheint auch betroffen worden zu sein, wenigstens verursachte sein Gesundheitszustand der Mutter große Sorgen und besserte sich erst, als er etwa ein Jahr alt war.

Ein vielseitiger Stiefvater.

Die arme Wittwe Wagner befand sich nach dem Tode ihres Mannes in einer höchst traurigen Lage. Sie mußte eine zahlreiche Familie ernähren und besaß Nichts als eine kleine Wittwenpension. Unter diesen Umständen darf man ihr gewiß keinen Vorwurf daraus machen, daß sie das übliche Trauerjahr nicht abwartete. Männer, die bereit sind, eine Wittwe mit sieben Kindern, von denen das älteste erst vierzehn Jahre zählt, zu heirathen, kommen nicht sehr häufig vor, und die von Nahrungssorgen bedrängte Frau Wagner, welche das Wohl ihrer Kinder in erster Linie im Auge hatte, handelte daher gewiß weise, wenn sie die Hand eines alten Freundes der Familie annahm, der um der Liebe für die Wittwe willen die große Last der sieben Kinder übernehmen wollte, wenn auch erst ungefähr neun Monate seit dem Tode des Gatten verflossen waren*). Diese Handlungsweise liefert gleichzeitig das denkbar beste Zeugniß für den Charakter und das anziehende Wesen der Mutter Richard's, von der wir sonst wenig wissen. Ihre geistige Begabung und ihre Liebenswürdigkeit scheinen besonders Künstler veranlaßt zu haben, ihre Gesellschaft aufzusuchen, und unter Denen, die hin und wieder ihr Haus aufsuchten, um sich an ihrer Unterhaltung zu erfreuen, war kein Geringerer als Weber, der Schöpfer der Oper „Der Freischütz", welcher zuerst die musikalischen Gaben des jungen Richard aus ihrem Schlummer erweckte.

Während seines ganzen Lebens sprach Richard Wagner von seiner Mutter nie anders als von seinem „lieben Mütterchen", und im Alter von 43 Jahren erzählte er seinem Freunde Praeger**), er könne keinen brennenden Christbaum sehen, ohne an die gütige Mutter zu denken, noch könne er

*) Glasenapp sagt in seiner Biographie Wagner's (1882, I, Seite 12), die Wittwe Wagner habe Geyer erst zwei Jahre nach dem Tode ihres Gatten geheirathet, aber im „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 45, giebt er genauere Daten, welche zu den obigen Schlüssen führen. Neun Monate nach Frau Wagner's zweitem Eheschluß wurde Cäcilie Geyer geboren, welche später Eduard Avenarius heirathete, dessen Sohn wir interessante Erinnerungen an Wagner's Kindheit verdanken.

**) „Wagner, wie ich ihn kannte." London 1892, Seite 16.

verhüten, daß die Thränen ihm in die Augen träten, wenn er sich in's Gedächtniß zurückrufe, mit welcher ruhelosen Emsigkeit die kleine Frau für die Wohlfahrt und die Zukunft ihrer Kinder bemüht gewesen sei. Praeger hat zweifelsohne Recht, wenn er die Vermuthung ausspricht, daß die so köstlich zarten Töne, mit welchen im „Siegfried" das Orchester die Erwähnung von Siegfried's Mutter begleitet, die Liebe Wagner's zu seiner eigenen Mutter zum Ausdruck bringen.

„Ich glaube nicht," sagt er, „daß Wagner je irgend Jemand so geliebt hat wie seine Mutter. Auch schien ihre Liebe für ihn, wie es aus seinen tiefgefühlten Reflexionen über sie hervorging, eine wirklich idolatrische gewesen zu sein. Der ursprüngliche Instinct, der bei den Frauen ohne logische Folgerung fast immer das Rechte erräth, hatte ohne Zweifel hier gewirkt, die Mutter ahnte die einstige Größe ihres Richard, und in seiner Liebe für die Mutter lag ein gut Theil Dankbarkeit für ihre Anerkennung seines Genies."

Ludwig Geyer, der diese Wittwe mit sieben Kindern heirathete, war, wie wir schon erwähnt haben, ein sehr tüchtiger Schauspieler, aber darauf beschränkten sich seine Talente nicht, vielmehr scheinen sie ebenso zahlreich und verschiedenartig gewesen zu sein, wie die seines begabten Stiefsohnes Richard. Er schrieb zahlreiche Lustspiele, deren bestes: „Der Bethlehemitische Kindermord", in vier Ausgaben existirt und häufig aufgeführt wurde*). Geyer's drittes Talent, welches ihm beinahe den Namen eines Genies verdient zu haben scheint, war sein Geschick als Portraitmaler. Er war in der That Maler, ehe er Schauspieler wurde, und legte den Pinsel nicht aus der Hand, als er sich der Bühne zuwandte. Die Kritiker bemerkten den Einfluß, den der Schauspieler auf den Maler ausübte, indem er ihm lehrte, diejenigen Eigenthümlichkeiten des die Gemüthserregungen widerspiegelnden Gesichtsausdrucks, die durch häufige Wiederholung immer dieselben bleiben, festzuhalten und auf die Leinwand zu übertragen und dadurch physiognomische Individualität zu er-

*) Im Jahre 1873, gelegentlich der Feier des 60. Geburtstags Wagner's, wurde das Stück in Bayreuth aufgeführt, zur großen Freude Wagner's, den diese Gelegenheit zur Auffrischung seiner Jugenderinnerungen außerordentlich glücklich machte.

zielen. Ihm ward die Ehre zu Theil, die Portraits des Königs und der Königin von Sachsen zu malen, und während eines seiner Gastspiele in München malte er viele Mitglieder der höchsten Aristokratie und hohe Offiziere.

Weber in Dresden.

Aber die vierte Gabe des vielseitigen Geyer interessirt die Bewunderer Wagner's am meisten, weil sie mit den wirklichen Anhängern der deutschen Oper in Deutschland in Verbindung steht. Geyer war nicht nur Schauspieler, dramatischer Dichter und Portraitmaler, sondern auch Tenorist, und als solcher hatte er die Ehre, in der Oper „Joseph in Egypten" aufzutreten, als dieselbe zum ersten Male unter Weber's Leitung, bald nach dessen Ernennung zum Dirigenten der königlichen Oper in Dresden, aufgeführt wurde. Ehe Weber nach Dresden kam, wurden dort nur italienische Opern aufgeführt, und wenn einmal eine deutsche Oper gegeben werden sollte, mußte sie erst in's Italienische übersetzt werden. Im Jahre 1815 bewog Graf Vitzthum den König, neben der italienischen Oper auch eine deutsche zu gründen, und Weber wurde zum Leiter der letzteren gewählt. Die Italiener, welche bisher die Oper vollständig monopolisirt hatten, wurden natürlich eifersüchtig, und es entwickelte sich eine Reihe gemeiner Intriguen, bei denen der Hof und die Presse nicht auf der Seite des ehrenhaften deutschen Componisten, sondern auf der der anmaßenden und stolzen Fremden standen. Weber wurde mit beinahe denselben Waffen angegriffen, welche später benutzt wurden, um Wagner sein ganzes Leben hindurch zu quälen und zu plagen. Glücklicherweise besaß Weber, obgleich er nicht ebenso kampflustig wie Wagner war, doch denselben eisernen Willen und dieselbe tiefinnerliche Ergebenheit für Das, was er als seine Pflicht gegenüber seiner Kunst und seinen Idealen hielt. Als der Versuch gemacht wurde, ihm nur den Titel eines Musikdirectors statt eines Kapellmeisters zu geben, was ihn im Rang dem Dirigenten der italienischen Oper, Morlacchi, untergestellt haben würde, erwiderte er:

„Ich verlange nicht mehr, als was mir angeboten worden ist, aber ich kann davon keine Abweichungen gestatten, am allerwenigsten, daß ich unter Morlacchi gestellt werde. Die deutsche und die italienische Kunst müssen gleichen Rang haben, denn ich verlange auch nicht, daß ich über ihn gestellt werde. Die Nachwelt wird unzweifelhaft entscheiden, wer von uns Beiden der Erste ist."

Die italienische Gesellschaft hatte aber die besten Sänger, und Weber war gezwungen, auf Schauspieler und Schauspielerinnen zurückzugreifen, um alle Rollen besetzen zu können. In dieser Weise wurde der Schauspieler Geyer ein Mitglied der ersten deutschen Oper in Dresden, und die Thatsache ist in hohem Grade bedeutsam und prophetisch, denn es war Richard Wagner's allerwichtigster Grundsatz, daß Opern vor allen anderen Dingen Dramen und Opernsänger Schauspieler sein müßten.

Noch ein Ausspruch Weber's mag hier citirt werden, weil er beweist, wie ähnlich seine und Wagner's Ansichten waren, und wie wahr Cornelius sprach, als er den geistreichen Ausdruck that: „Weber war ein Genie, das an dem Sehnen starb, ein Wagner zu werden." Wagner wurzelt in Weber, in seiner Musik wie in seinen Idealen (ein Punkt, der in späteren Capiteln ausführlich beleuchtet werden wird), und die folgenden Worte, welche Weber schrieb, als er zuerst der deutschen Oper in Dresden ein Unterkommen zu verschaffen versuchte, haben überraschende Aehnlichkeit mit den von Wagner über fünfzig Jahre später in Bayreuth ausgesprochenen:

„Die Italiener und Franzosen haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen, wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend, an sich zu ziehen. Aber er greift Alles tiefer. Wie bei den Andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile sich zum schönen Ganzen runden und einen. Hieraus folgt, daß die Aufstellung eines schönen Ensembles die erste Nothwendigkeit ist."

Erste musikalische Eindrücke.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Weber's Ankunft in Dresden, um eine deutsche Oper zu gründen,

für Richard Wagner nicht nur im rechten Augenblick erfolgte, sondern auch großen Einfluß auf die Gestaltung seines musikalischen Geschmacks und seiner Neigungen hatte. Die Verheirathung seiner Mutter mit Geyer, der am Hoftheater engagirt war, veranlaßte natürlich die Uebersiedelung der Familie nach Dresden, wo Richard häufig Gelegenheit hatte, Weber zu sehen und seine Musik zu hören. Er erzählt uns davon selbst in seiner autobiographischen Skizze:

„Nichts gefiel mir so wie der „Freischütz"; ich sah Weber oft vor unserm Haus vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explicirte, mußte mir endlich auch Clavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum „Freischütz" ein; mein Lehrer hörte Das einmal und sagte: aus mir würde Nichts. Er hatte Recht, ich habe in meinem Leben nicht Clavierspielen gelernt."

„Nun spielte ich nur noch für mich," fügt er hinzu, „Nichts wie Ouvertüren und mit dem greulichsten Fingersatze. Es war mir unmöglich, eine Passage rein zu spielen, und ich bekam deshalb einen großen Abscheu vor allen Läufen. Von Mozart liebte ich nur die Ouvertüre zur „Zauberflöte"; „Don Juan" war mir zuwider, weil der italienische Text darunter stand: er kam mir so läppisch vor."

Auch diese Bemerkungen sind werthvolle Anzeichen, welche Richtung sein Denken nahm.

Inzwischen war auch Geyer gestorben, als Richard nur acht*) Jahre alt war.

„Kurz vor seinem Tode," schreibt Wagner, „hatte ich: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Clavier spielen gelernt; einen Tag vor seinem Tode mußte ich ihm Beides im Nebenzimmer vorspielen, ich hörte ihn da mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" Am frühen Morgen, als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder Etwas, und mir sagte sie: „Aus Dir hat er Etwas machen wollen." Ich erinnere mich," sagt Wagner weiter, „daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde Etwas aus mir werden."

Auch die Mutter scheint diese Ansicht gehegt zu haben, denn Laube erzählt in seinen Erinnerungen, daß er sie häufig

*) Wagner sagt in seiner autobiographischen Skizze, er sei sieben Jahre alt gewesen, als der Stiefvater starb, aber das ist ein Irrthum denn Geyer starb am 30. September 1821.

besucht habe und sie ihn zu fragen pflegte: „Glauben Sie daß Etwas aus Richard werden wird?"

Richard kein Wunderkind — und die Gründe dafür.

Die meisten großen Componisten haben ihr besonderes Talent so frühzeitig verrathen, daß sie in die Reihen der musikalischen Wunder gestellt zu werden verdienen. Wagner war kein solches Wunder, wie er selbst zugesteht und als seine Opern anfingen, sich die Welt zu erobern, trotz der noch nie in ähnlicher Stärke dagewesenen Opposition der Kritiker und Philister, benutzten seine Gegner diese Thatsache häufig, um den Beweis zu liefern, er verdiene nicht, ein Genie genannt zu werden. Sie vergaßen, daß die meisten Wunderkinder sehr bald der Vergessenheit anheimfallen, daß Beethoven seine ersten Musikstunden eben so lästig fand wie Wagner und sogar Thränen über sie vergoß, und daß Weber in seinem achten Jahre von seinem Lehrer mit beinahe denselben Worten begrüßt wurde, die Wagner's Musiklehrer brauchte: „Kerl, Du kannst irgend Etwas in der Welt werden, aber ein Musiker wirst Du niemals werden." Es verlohnt aber nicht der Mühe, dieses Argument der Gegner Wagner's ernst zu nehmen. Die moderne Wissenschaft hat längst über allen Zweifel hinaus bewiesen, daß ein Organismus um so längere Zeit zur Erreichung seiner Reife braucht, je höher er organisirt ist, wie wir ja aus einem Vergleich der Menschen mit der niederen Thierwelt erkennen. Der Umstand, daß Wagner's Genie nur langsam zur Reife gelangte, sollte daher eher als ein Beweis für seine Bedeutung betrachtet werden.

Der Hauptgrund, weshalb Wagner in seinen Kinderjahren die Mitwelt nicht durch Leistungen, wie sie gewöhnlich von Wunderkindern geboten werden, in Erstaunen versetzte, lag darin, daß seine Geisteskräfte nicht auf eine Gabe oder ein Talent concentrirt waren, sondern daß er als Kind schon, wie später als Mann, beinahe ebenso vielseitig wie sein Stiefvater war. Geyer hatte augenscheinlich die Ueberzeugung,

daß Etwas in Richard stecke, wie die oben berichtete Aeußerung verräth, welche er auf seinem Todtenbett machte, aber er konnte sich nicht darüber einig werden, was dieses Etwas eigentlich war. Er wollte erst einen Maler aus ihm machen, aber „ich war sehr ungeschickt im Zeichnen", schreibt Wagner in seiner autobiographischen Skizze, und zu Glasenapp[1]) sagte er 1876: „Ich wollte gerne so große Bilder malen, wie das (lebensgroße) Portrait des Königs von Sachsen im Atelier meines Stiefvaters, statt dessen sollte ich immer nur Augen zeichnen, das gefiel mir nicht." Es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß Wagner schließlich als Maler Tüchtiges geleistet haben würde, wenn Geyer am Leben geblieben wäre und Richard seine Abneigung gegen die rein technische Plackerei überwunden hätte und der Malerei treu geblieben wäre. Zu diesem Schluß berechtigt wenigstens der wunderbare Reichthum an malerischer Phantasie, den die Decorationen seiner Opern verrathen und der selbst seinem bittersten Gegner, Dr. Hanslick, folgende Anerkennung abzwang:

„Insbesondere die malerische Phantasie Wagner's arbeitet rastlos in den Nibelungen, von ihr scheint der erste Anstoß ausgegangen zu mancher Scene. Betrachtet man die Photographien der von Joseph Hoffmann so poesievoll erfundenen Decorationen, so geräth man unwillkürlich auf den Gedanken, es mögen in Wagner's Einbildungskraft zuerst solche Bilder aufgestiegen sein und dann die entsprechende Musik nachgezogen haben."

Die erste Scene des „Rheingold", in der wir die drei Rheintöchter auf dem Grunde des Wassers umherschwimmen sehen, während die ganze Bühne von dem scheinbar stetig fließenden Wasser angefüllt ist; die wilden Jungfrauen, die in der „Walküre" durch die Wolken reiten und sich auf steilen Felsen niederlassen, während sie die Lüfte mit den übernatürlichen Tönen ihrer Gesänge erfüllen; die Waldscene in „Siegfried", während welcher der Held unter einem mächtigen, seine Aeste weithin ausdehnenden Baume liegt, dem Rauschen der Blätter und dem Gesang der Vögel

1) Wagner-Jahrbuch, 1886, Seite 61.

lauschend, die vom Orchester so wunderbar schön nachgeahmt werden; die Schlußscene der „Götterdämmerung", als die Gewässer zu steigen und die Ruinen zu überschwemmen beginnen, während auf den schwellenden Wogen die Rheintöchter noch einmal erscheinen, begleitet von den wogenden Tönen einer symphonischen Hochfluth; die prachtvollen Kirchenscenen im „Parsifal", welche wie in's Leben zurückgerufene Gemälde der alten italienischen Meister erscheinen — diese und viele andere Bühnengemälde legen Zeugniß für Wagner's malerisches Genie ab, denn sie sind alle in seinen Dichtungen bis in die kleinste Einzelheit und noch viel detaillirter in der Partitur beschrieben, so daß dem Decorationsmaler Nichts weiter übrig bleibt, als die genauen Instructionen auszuführen.

Classische Philologie ist ein anderer Zweig geistiger Thätigkeit, in dem Richard Wagner sich ausgezeichnet haben dürfte, wenn er sich ihm gewidmet hätte. Im Alter von neun Jahren trat er in die Kreuzschule in Dresden ein, die er bis zu seinem vierzehnten Jahre besuchte. Er nahm wenig Interesse am lateinischen Unterricht, entwickelte aber lebhaften Enthusiasmus für griechische Litteratur, Geschichte und Mythologie, der in einer Uebersetzung der ersten zwölf Bücher der Odyssee gipfelte, als Richard erst dreizehn Jahre alt war. Diese aus eigenem Antrieb ausgeführte Arbeit trug ihm naturgemäß hohes Lob seitens der Lehrer ein. Als Richard fünfzehn Jahre alt war, zog die Familie Wagner-Geyer wieder nach Leipzig, und Richard trat in die Nikolaischule ein. Dort scheinen seine Lehrer nicht auf derselben hohen Stufe gestanden zu haben wie in Dresden, denn sie verstanden es nicht, sein Interesse für classische Studien in demselben Maße anzuregen. Außerdem fühlte er sich gekränkt, weil er in eine tiefere Klasse gesetzt wurde, als er in Dresden besucht hatte, und diese Zurücksetzung machte so tiefen Eindruck auf ihn, daß er gleichgültig wurde und seine Studien vernachlässigte.

Bemerkenswerth und seltsam ist der Umstand, daß während der ersten fünfzehn Jahre seines Lebens Richard

Wagner überhaupt nicht existirte, wenigstens nicht amtlich, denn in der Kreuzschule in Dresden war er als Richard Geyer eingetragen, und es ist nicht anzunehmen, daß er den letzteren Namen eher ablegte, als bei seinem 1827 erfolgten Austritt aus jener Anstalt.

Richard's dichterisches Talent zeigte sich schon frühzeitig, als er kaum elf Jahre alt war. „Einmal starb einer unsrer Mitschüler," schreibt er „und von den Lehrern wurde uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das Beste sollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte." Dieser Erfolg scheint in ihm den Wunsch erzeugt zu haben, ein Dichter zu werden. Er versuchte sich in mehreren Dramen nach griechischen Vorbildern und begann Englisch zu lernen, zu dem einzigen Zwecke, Shakespeare in der Ursprache lesen zu können. —

„Ich übersetzte Romeo's Monolog metrisch," schreibt er. „Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlauf des Stückes, und ich sah mich bei der Aufführung genöthigt, die Meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Acten die Personen ausgegangen wären."

Dieses Trauerspiel beschäftigte ihn zwei Jahre hindurch, von seinem vierzehnten bis zu seinem sechzehnten Lebensjahre, und er setzte hinzu, daß er für nichts Anderes Interesse hatte, als er die Lust zum Studium der classischen Philologie verlor.

Vor einigen Jahren veröffentlichte Ferdinand Avenarius, Wagner's Neffe, in der „Münchener Allgemeinen Zeitung" interessante Einzelheiten über diese wunderbare Tragödie, die er von seiner Mutter, Wagner's jüngster Schwester Cäcilie Geyer, erhalten hatte. Wie es scheint, zog der junge Dichter Cäcilie in sein Vertrauen, ehe er den anderen Familienmitgliedern davon erzählte, weil er Diese durch die Großartigkeit seines Werkes überraschen wollte. Die Arbeit an dem Trauerspiel mußte häufig unterbrochen werden,

wurde aber mit besonderem Eifer aufgenommen, wenn Richard's Mutter krank im Bette lag, denn dann pflegte Richard die Schule zu schwänzen und sich in seinem Zimmer einzuschließen, wo man ihn laut declamiren hören konnte.

„Einer dämonischen Stelle," schreibt Avenarius, „erinnert sich meine Mutter, in der ein Lebender auf einen Geist zuschreitet. Da gebeut ihm die dumpfe Grabesstimme ein Zurück: „Rühre mich nicht an, denn meine Nase zerfällt in Staub, sowie man sie anfaßt!" Meine Mutter behauptet übrigens, daß diese Stelle die beabsichtigte Wirkung auf sie schon damals nicht ganz erreichte. Und es scheint, als ob Wagner selbst bald begonnen hätte, an dem tragischen Werth seiner Dramen zu zweifeln, obwohl er noch lange daran fortarbeitete. Eine Jugendfreundin meines Oheims erzählte mir, daß sie ihn zu seiner Zeit einmal gefragt habe, wie weit es mit seinem Trauerspiele sei: „Nu, bis auf Einen hab' ich sie Alle todt," war die Antwort.

Anekdoten aus der Knabenzeit.

Die von Ferdinand Avenarius veröffentlichten Artikel enthalten noch mehrere andere Anekdoten aus Richard's Kinderjahren, deren Wiedergabe am Platze sein dürfte, da sie unsere ziemlich dürftige Kenntniß dieser Periode seines Lebens erweitern. Wenn Weber an Wagner's Haus auf dem Heimwege von den Opernproben vorbeiging, pflegte Richard seine Schwester an's Fenster zu rufen und ihr zu sagen: „Du, Der ist der größte Mann, der lebt — Du, wie groß Der ist, das kannst Du gar nicht begreifen." Und obgleich Cäcilie anfänglich in dem krummbeinigen, kleinen Menschen mit der großen Brille auf der großen Nase, dem grauen Mantel und dem schwankenden Gange nichts „Großes" sehen konnte, so folgte sie doch bald dem Beispiel des Bruders und betrachtete Weber mit „heiliger Scheu". Richard ging sehr gern in's Theater, besonders um den „Freischütz" zu hören, und wenn ihm die Erlaubniß dazu verweigert wurde, so fand er Mittel, um seinen Willen durchzusetzen. Er stellte sich in eine Ecke und zählte die Minuten: „Jetzt ist nun Das dran — jetzt Das — jetzt Das" — so pflegte er unter Thränen und Schluchzen, als ob sein Herz bräche, die Aufführung im Geiste zu verfolgen, bis seine Mutter die Geduld verlor und ihm zurief: „Mach', daß Du weg-

kommst, Du „Heultoffel", was er sich nicht zweimal sagen ließ. Unter seinen frühesten Erinnerungen befindet sich die Thatsache, daß er eines Tages seine Mutter um einen Pfennig anbettelte, weil er Notenpapier kaufen wollte, um eine Composition Weber's abzuschreiben.

Kein größeres Vergnügen gab es für den kleinen Richard, als wenn er seine Mutter auf einem kleinen Spaziergang begleiten durfte. Seine Liebe zur Natur und für frische Luft bethätigte sich schon in seiner frühesten Jugendzeit, und ein kleiner Schlitten war sein liebster Begleiter. Sein erster uns erhalten gebliebener Witz steht in Verbindung mit diesem Schlitten. Seine Mutter hatte einer der Schwestern ein „neues" Kleid gemacht, augenscheinlich aus einem ihrer eigenen alten Kleider. Das Kleid gefiel dem Mädchen nicht, weil es zu sehr glänzte, aber Richard tröstete sie mit den Worten: „Mach' Dir Nichts d'raus, wir können darauf Schlitten fahren, ohne herunter zu fallen." Eines Tages begleitete Cäcilie die Mutter und den Bruder an den Fluß, wo sie auf ein Boot warten mußten. Cäcilie ging sehr gern barfuß, aber bei dieser Gelegenheit fühlte sie die Abwesenheit ihrer Schuhe in empfindlicher Weise, weil es plötzlich sehr kalt geworden war. „Warte ein Bischen," sagte Richard, „ich werde Dir einen von meinen Stiefeln geben und dann können wir den bloßen Fuß warm halten, indem wir ihn auf den anderen stellen." Diese Episode erzählte Wagner während seines Aufenthaltes in Paris dem Künstler Kietz, der eine Skizze der Scene entwarf, wie auch von mehreren ähnlichen Vorfällen aus Wagner's frühesten Erinnerungen.

Wagner bewahrte sich in sein spätes Alter die Erinnerung an seine Jugendzeit mit seltener Frische. Die ersten Capitel von Ferdinand Praeger's Werk: „Wagner wie ich ihn kannte" (1892) enthalten mehrere interessante Anekdoten aus Wagner's Knabenzeit, die er selbst erzählte, und die vorher nicht bekannt waren. Richard war neun Jahre alt, als er zum ersten Male in einem anderen Haus als dem der Mutter schlief. Er war auf längeren Besuch zu seinem Onkel Geyer geschickt worden, der in Eisleben

wohnte, dem Geburtsort Luther's, einem der angebeteten Helden des Knaben Richard.

„Meine Familie," sagte er zu Praeger im Jahre 1856, „war fest im Glauben, wie ihre Vorfahren es gewesen waren. Was mich von Jugend auf am meisten mit Bewunderung zu dem großen Reformator hinzog, war seine furchtlose Kühnheit. Ich habe seitdem oft an den richtigen Instinct des Kindes gedacht — hatte ich nicht auch als Mann einen neuen Glauben zu predigen? Mußte ich nicht auch alle Arten von Beleidigungen ertragen um meines Kunstglaubens willen? und mußte ich nicht auch ausrufen: „Hier stehe ich, Gott helfe mir, ich kann nicht anders?"

Diese erste Reise machte einen tiefen Eindruck auf den Knaben, dem die Reiselust angeboren war:

„Kann man je ein solches Ereigniß vergessen? Es kommt mir so vor, als ob ich mir bis auf die traurige Physiognomie der armen mageren Pferde Alles wieder lebendig vorstellen könne; — und dann, eine damalige Postkarre! Die Pferde wurden auf einer Station gewechselt, ich habe jetzt den Namen vergessen, ich stand auf der Straße vor dem Posthause und aß ein Butterbrod, welches die gute Mutter mir mitgegeben hatte, und als die todtmüden Pferde weggeführt wurden, wunderte sich der Postillon, daß ich die Pferde küßte und ihnen dankte, daß sie mich so weit gebracht! Alles kam mir fremd vor, jede Wolke schien mir verschieden von den Wolken in Dresden. Wie bemühte ich mich nicht, in Allem etwas Neuem zu begegnen! Wie fühlte ich mich groß, als die schwere Postkarre durch das Eislebener Thor rollte!"

Die Liebe zu Thieren und das tiefe Mitgefühl mit ihren Leiden, das Wagner schon in so früher Jugend an den Tag legte, wurde später einer seiner ausgeprägtesten Charakterzüge, wie das bei den meisten genialen Männern der Fall ist. Ein anderer Zug war, daß er Spaziergänge in Feld und Wald dem Studium der Grammatik vorzog und seinen Onkel zu überreden wußte, ihm Geschichten zu erzählen, um dadurch der Arbeit zu entfliehen. Während seiner Schulzeit war er klein und schwächlich, was ihm insofern zum Vortheil gereichte, als die Lehrer sich über die ungewöhnliche Energie und Intelligenz des Knaben wunderten, der körperlich so zwergenhaft erschien. Sein Jähzorn veranlaßte häufige Streitigkeiten mit seinen Schulkameraden, die aber selten in Prügeleien ausarteten. Er entwickelte starke Vorliebe für Scherze auf Kosten Anderer, und seine übersprudelnde Lebenskraft verführte ihn zu Streichen mancherlei Art. Seine Mutter pflegte er zu

erschrecken, indem er die Treppen in mächtigen Sätzen hinabsprang oder auf dem Geländer hinunterrutschte, da er aber niemals Schaden litt, sondern immer wohlbehalten unten ankam, ließ man ihn gewähren und ermunterte ihn sogar, Gäste mit seinen Kunststücken zu unterhalten. Die folgende Anekdote, welche Praeger erzählte, beweist, daß er bei einer Gelegenheit mit knapper Noth mit dem Leben davonkam. Während er die Kreuzschule besuchte, wurde den Schülern unerwartet mitgetheilt, daß ihnen ein Feiertag gewährt worden sei. Die Freude der Knaben läßt sich denken:

„Die Masse der sich drängenden Jungen kam mit freudigen Ausrufen auf die Straße, wo sie ihre Mützen muthwillig in die Luft warfen. Richard fing eines andern Schülers Mütze auf, und mit einer Machtanstrengung warf er sie bis auf's Dach der Schule, zum größten Jubel aller Schüler, ausgenommen desjenigen, dem die Mütze gehörte, und der bitterlich zu weinen anfing. Wagner konnte niemals Jemand weinen sehen, und mit seiner charakteristischen Entschlossenheit war er gleich bereit, auf's Dach zu klettern, um die Mütze wieder zu holen. Hinauf zur Treppe, hinaus zur Dachluke kletterte er bis zur Mütze, die Jungen jubelten unten, doch hielten sie den Athem an, als der tollkühne Richard auf allen Vieren heruntergleiten mußte zur Luke. Einige waren eiligst in Angst zum „Custos" gelaufen; dieser kam mit einer Leiter; während dem war Richard durch die Luke zurückgekommen und hörte die Stimme des gefürchteten „Custodis". Behende kroch er hinter eine Thür und kam eben heraus, als eben der Custos die Leiter anlegte, um auf's Dach zu sehen. — Richard that halb aus Angst, halb aus Spaß, als ob er von nichts wisse, und frug: „Was wird gesucht? Etwa ein Vogel?" „Jawohl, ein Galgenvogel!" war die bissige Antwort des wüthenden Custos, der doch innerlich froh war, daß der Junge nicht zu Schaden gekommen war."

Wir müssen jetzt zu unserer Erzählung zurückkehren, die wir unterbrachen, als der junge Dichter alle vierzig Personen seines Trauerspiels bis auf eine getödtet hatte.

Wagner wendet sich der Musik zu.

Dieses blutdürstige und geisterhafte Drama hatte sehr wichtige Folgen. Während Wagner noch mit der Arbeit beschäftigt war, hörte er bei einem Gewandhaus-Concert zum ersten Male Beethoven'sche Musik. Sie machte einen tiefen Eindruck auf ihn, besonders die Musik zu Goethe's „Egmont", die ihn mit solchem Enthusiasmus erfüllte, daß

er sich entschloß, sein eigenes Drama durch ähnliche Musik zu verschönern. Der ehrgeizige sechzehnjährige Jüngling dachte nicht einen Augenblick daran, daß die Ausführung seines Vorhabens mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft sein könne. Nach seinen eigenen Worten hielt er es aber doch für gut, sich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. „Um dies im Fluge zu thun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studirte mit Eifer daran. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß, Musiker zu werden."

Obgleich Wagner also schon früher Clavierunterricht erhalten hatte, obgleich schon in seinen Kinderjahren Weber einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte, erkannte er doch erst in seinem sechzehnten Jahre seinen wahren Beruf. Er war auch dann noch gezwungen, seinen neuen Entschluß geheim zu halten, denn seine Verwandten hatten gerade um diese Zeit die Entdeckung gemacht, daß er seine Studien vernachlässigte und den größten Theil seiner Zeit dem Trauerspiel widmete. Wäre er in diesem Augenblick mit seinen neuen Ideen vor die Verwandten getreten, so hätte er nur Oel in die Flammen der Entrüstung gegossen; er componirte daher mit größter Heimlichkeit eine Sonate, ein Quartett und eine Arie. Nachdem er in der neuerwählten Kunst einige Fortschritte gemacht hatte, faßte er den Muth, seine Verwandten davon in Kenntniß zu setzen, sie betrachteten die Sache aber nur als eine neue Laune und wurden in dieser Ansicht dadurch bestärkt, daß Richard weder gründliche Vorstudien gemacht, noch seine Befähigung zum Musiker durch Geschicklichkeit in der Handhabung eines Instruments bewiesen hatte. Die Verwandten ließen sich aber bewegen, einen Musiklehrer zu engagiren, um zu ermitteln, ob irgend welche Aussicht auf die Verwirklichung von Richard's Plänen vorhanden sei. Der Versuch erwies sich als ein vollständiger Fehlschlag. Wie Richard in seiner Kindheit es vorgezogen hatte, Ouvertüren zu spielen, statt sich mit Fingerübungen

abzuquälen, so ärgerte er jetzt seinen Lehrer, weil er Ouvertüren für volles Orchester componiren wollte, statt die Grundregeln des Contrapunktes zu studiren.

Es ist unverkennbar, daß in dem Charakter des jungen Wagner ein gewisser amerikanischer Zug vorhanden war: Nichts konnte ihn befriedigen, wenn es nicht das Größte seiner Art war. Wir haben gesehen, wie er im Alter von fünf Jahren sich dagegen sträubte, Augen zu zeichnen, weil er gleich lebensgroße Portraits von Königen malen wollte; wie er, kaum dreizehn Jahre alt, aus eigenem Antriebe sich entschloß, die Odyssee zu übersetzen und die Hälfte dieser Aufgabe durchführte; wie er im Alter von vierzehn Jahren ein Trauerspiel in Angriff nahm, welches die Größe von zwei Dramen Shakespeare's in sich vereinigen sollte. Und nun, kaum sechzehn, finden wir ihn wieder, wie er seine kaum befiederten musikalischen Flügel dazu benutzen will, sich gleich auf die höchsten Gipfel der Instrumentation zu schwingen, ohne erst Zeit mit dem mühsamen Erklimmen der bescheidenen Vorberge zu vergeuden. Er war nicht einmal damit zufrieden, Ouvertüren zu componiren, denn Andere hatten das vor ihm gethan, Richard mußte also eine ganz neue Richtung einschlagen. Wie er selbst sagt: „Beethoven's neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen die wunderbar combinirte Ouvertüre sein" — womit er eine Ouvertüre meint, die einmal in einem Leipziger Theater während des Zwischenacts gespielt wurde. Um das Lesen dieser staunenswerthen Partitur zu erleichtern, war Wagner auf den großartigen Gedanken gekommen, sie mit drei verschiedenen Sorten Tinte zu schreiben: roth für die Streichinstrumente, grün für die Holzblasinstrumente und schwarz für die Blechinstrumente. „Diese Ouvertüre war der Culminationspunkt meiner Unsinnigkeiten," schreibt Wagner und erzählt, wie beim Publicum die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers, der durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Tacte einen Paukenschlag im Fortissimo geben mußte, anfänglich Verwunderung hervorrief, die aber bald in unverhohlenen Unwillen überging, bis schließlich allgemeine Heiterkeit ausbrach zur großen Betrübniß des jungen Componisten.

Trotzdem fügt Wagner selbst hinzu, daß die erste Aufführung eines von ihm componirten Stückes einen großen Eindruck auf ihn hinterließ, und Heinrich Dorn, der die Ouvertüre dirigirte (und der später Wagner dabei behülflich war, eine Anstellung in Riga zu erlangen), erzählt in seinen „Ergebnissen aus Erlebnissen": „Der damals sehr schüchterne Richard dankte mir anderen Tages sichtlich betreten für meine Gefälligkeit; ich konnte nur versichern, daß ich sein Talent sehr wohl herausgefühlt, daß ich mich namentlich darüber gefreut hätte, auch nicht eine Note ändern zu müssen (wie das sonst bei Erstlingswerken gerade in der Orchestration nöthig zu sein pflegt) und daß ich von seiner Zukunft das Beste erwarte". Dorn theilt uns auch mit, daß das Orchester schon bei den Proben wiederholt in lautes Gelächter über diese außerordentliche Composition ausbrach.

Dieses Fiasco bedeutete aber eine sehr heilsame Lehre für Wagner und brachte ihn wieder zur Vernunft. Er ließ sich bei der Leipziger Universität immatriculiren, weniger um sich einem bestimmten Beruf zu widmen, als um Vorlesungen über Aesthetik und Philosophie zu hören. Die dem deutschen Studentenleben eigenthümlichen Ausschweifungen zogen ihn eine Weile an und veranlaßten ihn, alle seine Lieblingsstudien, einschließlich der Musik, zu vernachlässigen, was seine Verwandten tief betrübte, die immer mehr die Ueberzeugung gewannen, Richard sei ein Taugenichts und werde es nie zu Etwas bringen. Aber die Reaction trat bald ein. Er wurde angeekelt von der zügellosen Freiheit und Unmäßigkeit seiner Genossen und entschloß sich, das Studium der Musik in gründlicher und systematischer Weise aufzunehmen. Frühere Versuche mit einem pedantischen Lehrer Namens Müller hatten keine nennenswerthen Resultate herbeigeführt, aber jetzt hatte er das Glück, Theodor Weinlig, einen der Nachfolger Bach's als Cantor an der Kreuzschule, zum Lehrer zu bekommen, der die seltene Gabe besaß, das Studium des Contrapunktes so anziehend zu machen, daß der Schüler zu spielen glaubte. Ehe sechs Monate verflossen waren, beendigte Weinlig den Unterricht, weil er die Ueber-

zeugung gewonnen hatte, daß Wagner die schwierigsten Probleme des Contrapunktes mit Leichtigkeit lösen konnte. Am Schluß der letzten Stunde sagte er zu seinem Schüler: „Sie werden wahrscheinlich niemals in die Lage kommen, eine Fuge zu schreiben, aber die Thatsache, Das thun zu können, giebt Ihnen technische Selbstständigkeit, und diese macht alles Andere leicht."

Concertstücke*).

Um diese Zeit lernte Wagner Mozart bewundern und componirte eine Sonate, in der er sich große Mühe gab, einfach und natürlich zu bleiben. Diese Sonate erschien im Verlage von Breitkopf & Härtel und ist bemerkenswerth als das erste Werk Wagner's, das gedruckt wurde, wenn sie auch noch keine Spuren von seinem eigenthümlichen Stil erkennen läßt**). Um den jungen Componisten dafür zu entschädigen, daß er sich bei diesen Compositionen in engen Schranken halten mußte, gestattete ihm Weinlig, ein Stück ganz nach seinem eigenen Geschmack zu componiren. Das Ergebniß bestand in einer Phantasie in Fis-moll für Pianoforte, die niemals gedruckt worden ist, aber nach W. Tappert***) bei Weitem interessanter, eigenthümlicher ist, als die Sonate und die Polonaise. Andere Compositionen dieser Periode sind eine Concertouvertüre in D-moll, eine Ouvertüre zu Raupach's „König Enzio", und eine Concertouvertüre mit Fuge in C-dur, die aber alle ungedruckt geblieben sind. Von dem letztgenannten Werk sagt Wagner: „Es war nach dem jetzt etwas besser von mir verstandenen Vorbilde Beethoven's componirt und wurde in einem der Leipziger

*) Ein vollständiges Verzeichniß der Wagner'schen Concertstücke wird man im Anhang finden.

**) Der beste Satz, das Menuett, ist heute als Nr. 84 der „Perles Musicales" erhältlich. Ein Facsimile der ursprünglichen Titelseite findet sich im „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 366. Nr. 24 der „Perles Musicales" ist eine Polonaise, die Wagner im Alter von 18 Jahren componirte, also zur selben Zeit wie diese Sonate.

***) „Richard Wagner: Sein Leben und seine Werke". 1883, S. 5.

Gewandhausconcerte mit aufmunterndem Beifall gespielt." Die „Allgemeine musikalische Zeitung" (1832, S. 296) sagt von dieser Composition:

„Eine große Freude hatten wir durch eine neue Ouvertüre eines noch sehr jungen Componisten, Herrn Richard Wagner. Das Stück erhielt volle, erwünschte Würdigung, und in der That, der junge Mann verspricht viel: die Arbeit ist nicht blos klingend, sie hat Sinn und ist mit Fleiß und Geschick, mit sichtbarem und glücklichem Streben nach dem Würdigsten gefertigt. Wir sahen die Partitur."

Eine Aufführung von Beethoven's Pastoral-Symphonie veranlaßte Wagner, auch ein Schäferspiel zu schreiben, dessen dramatische Situationen durch Goethe's „Laune des Verliebten" angeregt wurden.

Von größerer Wichtigkeit als diese kleineren Compositionen ist eine Symphonie in C-moll, welche höchst interessante Schicksale erlebte. Nach der Vollendung legte Wagner das Werk in seinen Koffer und trat eine Reise nach Wien an, „zu keinem anderen Zwecke", wie er uns erzählt, „als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen. Was ich dort sah und hörte, hat mich wenig erbaut; wohin ich kam, hörte ich „Zampa" und Strauß'sche Potpourris über „Zampa". Beides — und besonders damals — für mich ein Greuel. Auf meiner Rückreise verweilte ich einige Zeit in Prag, wo ich die Bekanntschaft Dionys Weber's und Tomaschek's machte; Ersterer ließ im Conservatorium mehrere meiner Compositionen, unter diesen meine Symphonie, spielen."

Auf diese Mittheilungen beschränkt sich Wagner in seiner autobiographischen Skizze (1843). Weitere Einzelheiten berichtet er in einem Brief, den er vierzig Jahre später und sechs Wochen vor seinem Tode von Venedig aus an den Redacteur des „Musikalischen Wochenblattes" schrieb*). Nach seiner Rückkehr nach Leipzig wünschte er selbstverständlich, daß die Symphonie im Gewandhaus gespielt werde. Der Hofrath Rochlitz, der damals als Vorstand über die Zu-

*) Der Brief ist im 10. Bande der gesammelten Schriften, auf Seite 400—406, wiedergegeben.

lassung neuer Compositionen in letzter Instanz entschied, prüfte die Partitur sorgfältig, und als Wagner sich ihm persönlich vorstellte, schob er die Brille in die Höhe und rief: „Was ist Das? Sie sind ja ein ganz junger Mensch! Ich hatte einen viel älteren, weit erfahreneren Componisten erwartet." Das klang ermuthigend, nicht viel später wurde die Symphonie denn auch im Gewandhaus aufgeführt und günstig aufgenommen; alle Sätze, mit Ausnahme des zweiten, wurden von der sehr zahlreichen Zuhörerschaft lebhaft applaudirt.

Einige Jahre später wurde Mendelssohn Leiter der Gewandhausconcerte.

„Erstaunt über die Vortrefflichkeit dieses damals noch so jungen Meisters," schreibt Wagner, „suchte ich mich bei einem späteren Aufenthalte in Leipzig (1834 oder 35) Diesem zu nähern, und gab bei dieser Gelegenheit einem sonderbar innerlichen Bedürfnisse nach, indem ich ihm das Manuscript meiner Symphonie mit der Bitte überreichte, oder eigentlich aufzwang, dasselbe — selbst garnicht anzusehen, sondern nur bei sich zu behalten. Am Ende dachte ich mir hierbei wohl, er sehe doch vielleicht hinein und sage mir irgend einmal Etwas darüber. Dies geschah aber niemals. Im Laufe der Jahre führten mich meine Wege oft wieder mit Mendelssohn zusammen; wir sahen uns, speisten, ja musicirten einmal in Leipzig mit einander; er assistirte einer ersten Aufführung meines „Fliegenden Holländer" in Berlin und fand, daß, da die Oper doch eigentlich nicht ganz durchgefallen war, ich doch mit dem Erfolge zufrieden sein könnte; auch bei Gelegenheit einer Aufführung des „Tannhäuser" in Dresden äußerte er, daß ihm ein canonischer Einsatz im Adagio des zweiten Finales gut gefallen hätte. Nur von meiner Symphonie und ihrem Manuscripte kam nie eine Silbe über seine Lippen, was für mich Grund genug war, nie nach dem Schicksale desselben zu fragen."

Beinahe fünfzig Jahre lang blieb dieses Manuscript verschwunden, und Wagner selbst hatte alle Hoffnung auf die Wiedererlangung aufgegeben, als es in einem alten Koffer in Dresden gefunden wurde. Die Einzelheiten dieser Entdeckung und der darauf folgenden Aufführung des Werkes in Venedig, fünf Wochen vor des Meisters Tode, behalten wir uns für ein späteres Capitel vor, in welches sie in jeder Beziehung besser passen.*) Wir brauchen hier nur noch

*) Siehe Inhaltsverzeichniß unter „Symphonie 1."

zu erwähnen, daß nach seinen eigenen Aussagen Wagner in diesem Werk bemüht gewesen war, Klarheit und Männlichkeit zu entwickeln, und daß neben Beethoven Mozart sein Vorbild gewesen war. Soweit die Länge in Betracht kommt, erinnert die Symphonie mehr an den erstgenannten Componisten, denn sie enthält 1836 Tacte, während Mozart's längste Symphonie nur die Hälfte dieser Zahl erreicht. Beethoven's Einfluß zeigt sich auch in der Structur und in durchaus nicht seltenen „Anklängen" der Symphonie, was auch ganz natürlich ist, denn Beethoven war schon damals, wie während seines ganzen Lebens, Wagner's ganz besonderer Abgott.

Verehrung für Beethoven.

Wagner's Aufmerksamkeit wurde auf die Musik des großen Symphonisten zuerst durch die Nachricht von seinem Tode gelenkt. Die Musik zu „Egmont" zeitigte in ihm den Entschluß, wie wir gesehen haben, ähnliche Musik für seine eigene große Geistertragödie zu schreiben, und der Componist Heinrich Dorn, der damals mit Wagner befreundet war, aber später sein bitterer Gegner und Nebenbuhler wurde, bezweifelte,

„daß es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonsetzer gegeben, der mit Beethoven's Werken vertrauter gewesen wäre, als der damals achtzehnjährige Wagner. Des Meisters Ouvertüren besaß er größtentheils in eigens abgeschriebenen Partituren; mit den Sonaten ging er schlafen, mit den Quartetten stand er auf; die Lieder sang er, die Quartette pfiff er (denn mit dem Spielen wollte es nicht mehr vorwärts); kurz es war ein wahrer Furor teutonicus, der, gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigenthümlicher geistiger Regsamkeit, kraftvolle Schößlinge zu treiben versprach."

Damals war Wagner achtzehn Jahre alt, und viele Jahre später bewies er seine unveränderte Zuneigung zu Beethoven, indem er seine wohlbekannten analytischen Programme zu einigen der Symphonien oder Ouvertüren seines Abgottes schrieb, ferner den speciellen 27 Seiten langen Artikel über die Aufführung der neunten Symphonie, und

jenes Monument von künstlerischem Enthusiasmus, das Essay über Beethoven, welches 74 Seiten des neunten Bandes seiner gesammelten Schriften einnimmt und geschrieben wurde, als Wagner 57 Jahre alt war. Dazu kommen noch die zahllosen Hinweise auf Beethoven und seine Werke, welchen wir überall in Wagner's Essays begegnen.*) Als er in Paris lebte und eben „Rienzi" vollendet hatte, faßte Wagner den Entschluß, eine Biographie Beethoven's zu schreiben, und Heine brachte mehr als einmal den Witz an, Wagner ließe auf seine Visitenkarten stets die Worte: „ami de Beethoven" drucken.

In Verbindung mit diesen Thatsachen müssen zwei der frühesten Briefe Wagner's erwähnt werden. Der erste, vom 6. October (1830) datirt, ist an die bekannten Verleger von Musikalien, B. Schott's Söhne in Mainz, gerichtet und enthält ein Anerbieten, Beethoven's neunte Symphonie für Pianoforte-Solo zu arrangiren.

„Schon lange," schrieb Wagner, „habe ich mir Beethoven's letzte herrliche Symphonie zum Gegenstand meines tiefsten Studiums gemacht, und je mehr ich mit dem hohen Werthe des Werkes bekannt wurde, desto mehr betrübte es mich, daß dies noch vom größten Theile des musikalischen Publicums so sehr verkannt, so sehr unbeachtet sei. Der Weg nun, dieses Meisterwerk eingängiger zu machen, schien mir eine zweckmäßige Einrichtung für den Flügel, die ich zu meinem großen Bedauern noch nie antraf; (denn jenes Czerny'sche vierhändige Arrangement kann doch füglich nimmer genügen). In großer Begeisterung wagte ich mich daher selbst an einen Versuch, diese Symphonie für zwei Hände einzurichten, und so ist es mir bis jetzt gelungen, den ersten und fast schwierigsten Satz mit möglichster Wahrheit und Fülle zu arrangiren. Ich wende mich daher jetzt mit diesem Antrag an die resp. Verlagshandlung, indem ich frage, ob sie geneigt sein würde, ein solches Arrangement aufzunehmen? (Denn natürlich möchte ich mich jetzt nicht ferner einer so mühevollen Arbeit ohne diese Gewißheit unterziehen.) Sobald ich dieser versichert sein werde, setze ich mich unverzüglich an die Arbeit, um das Angefangene zu vollenden.

*) Diese, wie Wagner's Hinweise auf alle andern Componisten und auf seine eigenen Werke, sind in übersichtlicher Weise zusammengestellt in den beiden Bänden von Glasenapp's „Wagner-Encyklopädie" (Leipzig, E. W. Fritsch, 1891).

1364824

Daher bitte ich ergebenst um schleunige Antwort, was mich betrifft, soll Ew. Wohlgeboren des größten Eifers versichert sein.

Ew. Wohlgeboren

Meine Adresse: ergebener Diener

Leipzig, im Viehhof vor'm Halli'schen Thore, I. Treppe. Richard Wagner.*)

Das Anerbieten wurde allem Anschein nach nicht angenommen. Beethoven's letzte Symphonie wurde damals nicht in dem Maße gewürdigt, wie das jetzt, zum großen Theil in Folge der Anstrengungen und des Einflusses Wagner's, der Fall ist, auch hatte damals Wagner's Name nicht den geringsten commerziellen Werth.**)

Das Fehlschlagen dieses Versuchs hatte den achtzehnjährigen Musiker augenscheinlich etwas gedemüthigt, denn am 6. August 1831 schrieb er einen andern Brief an das Bureau de Musique in Leipzig, in dem er sich erbot, Arrangements für Pianoforte „zu geringeren, als den gewöhnlichen Preisen" auszuführen, nachdem er das Bureau von seiner Befähigung zur Ausführung der Arbeiten durch einige Proben überzeugt hätte, für die er keine Bezahlung verlangte. Er schrieb: „Besonders treibt mich zu diesem Ersuchen der Mangel an Beschäftigung und der Wunsch, in eine Thätigkeit dieser Art zu gelangen."

Eine zweite Symphonie.

Die Ansicht ist allgemein verbreitet, daß Wagner nur diese eine Symphonie componirt hat, aber W. Tappert, einer seiner intimsten Freunde, der alle seine Papiere und musikalischen Manuscripte ohne jede Beschränkung durchsehen durfte, entdeckte im Jahre 1886 einen Entwurf zu einer zweiten Symphonie, der im August 1834 hergestellt wurde. Das Allegro ist vollständig, vom Adagio sind 29 Takte vorhanden und es endet abrupt. Wagner selbst hat diese

*) Wagner-Jahrbuch, 1886, Seite 476.

**) Welche enormen Summen Verleger heute für das Manuscript des Wagner'schen Arrangements der neunten Symphonie Beethoven's bezahlen würden, läßt sich aus der Thatsache ermessen, daß vor ein paar Jahren ein Berliner Concertunternehmer 50 000 Mark für das alleinige Aufführungsrecht der neuentdeckten Wagner'schen Symphonie in C-moll für ein einziges Jahr bezahlte.

Symphonie niemals erwähnt und scheint sie vollständig vergessen zu haben. Tappert entdeckte in dieser Composition Spuren von Weber's Einfluß neben dem Beethoven's, und findet zu den folgenden bedeutsamen Bemerkungen Veranlassung:

„Es bedurfte gar nicht einmal des wunderbaren polyphonen Bühnenweihfestspieles „Parsifal", um die Behauptung zu rechtfertigen: Wagner ist der erste Contrapunktist unserer Zeit gewesen. Nicht lange dauerte der Unterricht (nur ein halbes Jahr) beim Cantor Weinlich; welch' erstaunliche Früchte er getragen, das beweist auch die Skizze der unbeendeten E-dur-Symphonie. Man frage in unseren Conservatorien herum, ob die jungen Leute nach mehrjährigem Unterricht in der reinen Compositionstechnik das leisten, was Richard Wagner im Alter von 18 bis 21 Jahren im Stande war. Und den Auserwählten brandmarkten die gestrengen Herren von der Kritik und die unwissenden Laien vom Stammtisch als — Dilettanten!" *)

*) Tappert's Artikel über die E-dur-Symphonie, mit musikalischen Illustrationen, findet sich in den Nummern des „Musikalischen Wochenblattes" vom 30. September und 7. Oktober 1886.

Die ersten Opern.

Ich habe mich etwas länger als andere Biographen bei dem Theile des Lebens Richard Wagner's aufgehalten, den man seine Concertperiode nennen könnte, weil die daraus zusammengetragenen Thatsachen beweisen, daß er in seinem zwanzigsten Lebensjahre die Technik der symphonischen Composition schon genügend bemeistert hatte, um seine größten Vorläufer auf diesem Felde zu erreichen oder in den Schatten zu stellen, wenn sein Schicksal und seine Neigung zum Theater ihn nicht glücklicher Weise gedrängt hätten, sich dem seiner Ueberzeugung nach höheren Gebiete des Musikdramas zu widmen. Das war sein wahrer Wirkungskreis, er bedurfte eines poetischen oder malerischen Gedankens, um aus seiner schöpferischen Phantasie ein tief originelles Motiv hervorzuzaubern, und das ist der Grund, weshalb keine seiner Concert-Compositionen — weder diese ersten, noch die einer späteren Periode — den besten Theilen seiner Musikdramen vollständig ebenbürtig sind. Eine Ausnahme bildet nur das „Siegfried-Idyll", dessen hauptsächlichste Grundgedanken indessen dem Musikdrama „Siegfried" entliehen sind. Den echten Richard Wagner finden wir daher erst, wenn wir uns der Opernperiode seines Lebens zuwenden.

Die Hochzeit.

In dem Bericht über seinen Besuch in Prag im Jahre 1832 bemerkt Wagner:

„Auch dichtete ich dort einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit.“ Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war; ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgiebt. Bei der Todtenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Nach Leipzig zurückgekommen, componirte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett*) enthielt, worüber Weinlig sehr erfreut war. Meiner Schwester gefiel das Buch nicht; ich vernichtete es spurlos.“

Diese Mittheilung ist deshalb von ganz besonderem Interesse, weil sie den Beweis dafür liefert, daß Wagner vom ersten Anfang seiner Laufbahn als Operncomponist an durch seinen poetischen Instinkt dazu getrieben wurde, seine dramatischen Operntexte selbst zu schreiben. Ungefähr um dieselbe Zeit bot ihm sein Freund, der Schriftsteller Laube, ein Libretto mit dem Titel „Kosziusko“ an, aber Wagner lehnte es ab, unter dem Vorgeben, er sei zur Zeit ausschließlich mit Instrumentalmusik beschäftigt. Vermuthlich war der wahre Grund, daß er ebenso begierig war, seine poetischen Gaben zu benützen, wie seine musikalischen, und daß er schon in jenen jungen Jahren, wenn auch noch in unbestimmter Weise, vorempfand, daß die dramatische Musik nicht nur den Mantel der Poesie gewissermaßen brämen darf, sondern nur dann vollkommen sein kann, wenn Dichtung und Musik gleichzeitig im Geiste des Dichter-Componisten entstehen und auf das Feinste mit einander verflochten sind —

*) Wagner's Gedächtniß ließ ihn im Stich, als er von einem Sextett sprach, denn das Manuscript beweist, daß die Nummer ein Septett war. Außer diesem sind die Introduktion und ein Chor noch im Manuscript vorhanden. Im Jahre 1879 bot der Besitzer des Manuscripts des Septetts dasselbe zum Verkauf aus. Wagner wandte sich an die Gerichte, um den Verkauf zu verhindern, aber dieselben entschieden zweimal gegen ihn. (Tappert, im „Musikalischen Wochenblatt“, 30. August 1887.“

daß, in einem Wort, die Dichtung mit den musikalischen Farben „in der Wolle gefärbt" sein muß.*)

Die Feen.

Das Schicksal der ersten drei Opern Wagner's war eigenthümlicher Art. Wie wir eben gesehen haben, componirte er nur drei Nummern der ersten Oper „Die Hochzeit", worauf er selbst das Libretto vernichtete. Die zweite der Opern, „Die Feen", wurde vollendet, aber zu Lebzeiten des Componisten niemals aufgeführt. Die dritte Oper, „Die Novize von Palermo", wurde einmal unter Wagner's eigener Leitung, aber unter ganz außerordentlichen Verhältnissen, die hier geschildert werden sollen, aufgeführt, um nie wieder auf die Bühne gebracht zu werden.

„Die Feen" componirte Wagner in Würzburg, wohin sich der nun Zwanzigjährige gewandt hatte, weil sein Bruder Albert an dem dortigen Theater als Sänger, Schauspieler und Regisseur engagirt war, und Richard hoffte, von ihm werthvollen Rath und vielleicht auch durch seine Hülfe Anstellung zu finden. Albert konnte aber nichts Besseres thun, als dem Bruder eine Stelle als Chordirigent mit einer

*) Während seiner ganzen Laufbahn blieb Wagner seinem Grundsatz treu, seine dramatischen Gedichte selbst zu verfassen, obgleich namentlich in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens, als seine Opern höhere Einnahmen brachten, als alle andern in Deutschland aufgeführten Werke, jeder „Libretto-Dichter" nur zu gern bereit gewesen wäre, mit ihm zusammen zu arbeiten. Im Jahre 1882 schrieb Wagner einem jungen Dichter in Wien, indem er ein ihm zugesandtes Libretto ablehnte: „Warum? fragen Sie. Weil ich Ihr Libretto zwar gelesen, zwar geprüft, zwar gut befunden habe — aber doch nicht so gut, daß ich seinetwegen einem Principe, dem ich durch fast ein Menschenalter stets treu geblieben bin, nun plötzlich untreu werden wollte — dem Principe nämlich, meine Musikdramen selbst zu schreiben. Zum Mindesten komme ich dadurch billiger hinaus — Sie dürften ja wissen, daß ich ein großer Geizhals bin! Vergessen Sie nicht, wenn Sie nach Venedig kommen, mich auch zu besuchen. Sie werden sich dann überzeugen können, daß Ihr etwas umfangreiches Manuscript bei mir gut aufgehoben ist — es nimmt in meiner Bibliothek eingesandter Libretti die Nummer 2985 ein. Eine respektable Ziffer! Nicht wahr, junger Freund?"

Monatsgage von zehn Gulden zu verschaffen. Um sich erkenntlich zu zeigen, componirte Richard für Albert eine Arie von 142 Takten, welche an Stelle einer kürzeren, nur 58 Takte umfassenden Arie in Marschner's „Vampyr" gesungen werden sollte.*)

Wagner erzählte in seiner autobiographischen Skizze:

„Ich componirte in diesem Jahre (1833) eine dreiactige romantische Oper: „Die Feen", zu der ich mir den Text nach Gozzi's: „Die Frau als Schlange" selbst gemacht hatte. Beethoven und Weber waren meine Vorbilder: in den Ensembles war Vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Actes große Wirkung. In Concerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab."

Zu Beginn des Jahres 1834 kehrte er mit der Oper nach Leipzig zurück und bot sie dem Director des dortigen Theaters an. Wie wir aber schon gesehen haben, beherrschten damals italienische und französische Opern die deutsche Bühne vollständig, und deutsche Componisten mußten um Aufführung ihrer Werke wie um besondere Gunstbezeugungen betteln. Eine von einem Ausländer componirte Oper von dem Caliber der „Feen" hätte vielleicht Gnade vor den Augen des Directors gefunden, aber für die Producte des einheimischen Talentes war kein Raum vorhanden. Die Oper wurde daher beiseite gelegt, und bis zum Tode Richard Wagner's geschah nichts, sie der Vergessenheit zu entreißen.

In „Eine Mittheilung an meine Freunde", (geschrieben 1857 und abgedruckt im 4. Bande der Gesammelten Schriften, Seite 313), giebt Wagner weitere interessante Einzelheiten über „Die Feen":

„Die damals herrschende „romantische" Oper Weber's und auch der, gerade an meinem Aufenthaltsorte, Leipzig, zu jener Zeit neu auftretende Marschner bestimmte mich zur Nachahmung . . . Es reizte mich an dem Gozzi'schen Märchen nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der Stoff selbst sprach mich lebhaft an. Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der

*) Das Manuscript dieser Arie ist im Besitz von W. Tappert in Berlin. Ein phototypisches Facsimile ist seinem Werk: „R. Wagner: Sein Leben und seine Werke" beigefügt und ist von Interesse für Diejenigen, welche Wagner's früheste musikalische Handschrift mit der seiner späteren Jahre zu vergleichen wünschen.

Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Loose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin besteht, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzi'schen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen — sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird."

„Die Feen" wurden am 7. Dezember 1833 vollendet und zum ersten Male am 29. Juni 1888 in München — 55 Jahre nach ihrer Vollendung und fünf Jahre nach Wagner's Tode — aufgeführt. Es muß zugestanden werden, daß Wagner in seinen späteren Jahren nicht besonders stolz auf diese Oper war und nicht wünschte, daß sie jemals aufgeführt werden sollte. Als aber sein letztes Musikdrama, „Parsifal", in Bayreuth aufgeführt werden sollte und es sich während der Vorbereitungen herausstellte, daß zu dem Zwecke noch weitere Geldmittel beschafft werden müßten, sah er sich aus Dank für die vom König von Bayern gewährte finanzielle und artistische Unterstützung veranlaßt, dem Münchener Hoftheater das Recht der Aufführung des „Parsifal" zuzugestehen, obgleich das seinem Lieblingswunsch, dieses Werk ganz für die Festspiele in Bayreuth zu reserviren, zuwiderlief. Es gelang ihm indessen, mit den Leitern des Münchener Theaters eine Vereinbarung zu treffen, unter der sie auf das Recht der Aufführung des „Parsifal" verzichteten und dafür das alleinige Recht erhielten, „Die Feen" aufzuführen.*) Der Director der königlichen Oper, der sofort

*) König Ludwig behielt sich indessen das Recht vor, „Parsifal" bei den nicht seltenen Vorstellungen aufführen zu lassen, bei denen er der einzige Zuhörer war. Zu diesem Zwecke wurde die Oper neu inscenirt, und zwar in ebenso prachtvoller Weise wie in Beyreuth. Der hervorragende Wagner-Tenorist Heinrich Vogl, der bei allen diesen Privat-Vorstellungen des „Parsifal" mitwirkte, erzählte mir, daß im Ganzen acht stattfanden, denn der Appetit des Königs für Wagner's Musik war bis zu seinem Tode unersättlich. Den Unterthanen muß

erkannte, daß „Die Feen" kaum durch ihre musikalischen und poetischen Schönheiten auf große Zugkraft rechnen konnten, wie das bei den letzten Opern des Meisters der Fall war, beschloß in weiser Würdigung der Verhältnisse, sie mit großartiger, aber durchaus künstlerischer Ausstattung zu versehen. Dieser, wie auch der begreiflichen Neugier, das Erstlingswerk des populärsten Operncomponisten des Jahrhunderts kennen zu lernen, verdankten „Die Feen" einen kaum erhofften Erfolg. Die Oper wurde beinahe so oft hintereinander aufgeführt, wie das bei einer neuen Operette der Fall zu sein pflegt, und sie wird jetzt noch oft gegeben, besonders während des Sommers, wenn die meisten Bayreuth-Pilger München besuchen.

Das Textbuch der „Feen" enthält wenige der poetischen Schönheiten, die in den späteren Dramen des Meisters in so großer Zahl vorhanden sind, obgleich einige Stellen und Situationen des Dichters des „Lohengrin" und des „Siegfried" in jeder Beziehung würdig sind. Die scenischen Arrangements zeugen bereits von Wagner's malerischer Phantasie, und die Wahl eines märchenhaften Stoffes ist bezeichnend für einen Componisten, der zu zehn seiner dreizehn Opern Legenden und übernatürliche Sagen verarbeitete. In musikalischer Beziehung ist der am meisten hervorstechende Zug der Oper, wie der Componist selbst andeutete, die Nachahmung Beethoven's, Weber's und Marschner's. Er hätte auch noch Mozart nennen dürfen, denn wir finden sehr deutliche „Anklänge" an die „Zauberflöte" sowohl, wie an „Fidelio", „Euryanthe" und „Oberon". Auch lassen sich vereinzelte Ideenkeime erkennen, welche er in seinen späteren Opern (namentlich „Rienzi" und dem „Fliegenden Holländer"), wie auch in der Faust-Ouvertüre entwickelte. Das bombastische Streben nach übertriebenem Ausdruck, das einen so großen

die Thatsache, daß Wagner's letztes und in mancher Beziehung größtes Werk im Hoftheater immer und immer wieder aufgeführt wurde, ohne daß außer dem König ein einziger Mensch zuhören durfte, allerdings romantisch und in seiner Art einzig erschienen sein, aber ihnen auch Tantalusqualen bereitet haben.

Theil der Musik des „Rienzi" charakterisirt, ist ebenfalls vorhanden; von der melodischen Schönheit, harmonischen Originalität und dem Farbenreichthum der Orchestration seiner späteren Werke sind freilich nur wenige Spuren vorhanden, während auf der anderen Seite die Verwendung des Orchesters, allein oder in Verbindung mit dem Chor, bereits die Geschicklichkeit verräth, welche ihn später befähigte, die großartigen Ensembles im „Lohengrin" und in den „Meistersingern" zu schaffen*).

In Magdeburg. — Ein Schritt rückwärts.

Das schöpferische Genie Wagner's entwickelte sich nicht nur sehr langsam, sondern in der Periode, bei der wir jetzt angelangt sind, machte er thatsächlich einen Schritt nach rückwärts, indem er die ernsten, von Weber und Beethoven vor ihm gelehrten Ideale aufgab und mit der koketten, verführerischen Opernmuse jener Zeit zu liebäugeln begann, weil diese ihm Erfolg und materiellen Gewinn versprach, wenn er sich in ihre Arme stürzen wolle. Er hatte im Jahre 1834 eine Anstellung als Musikdirector am Stadttheater in Magdeburg angenommen, wo er Gelegenheit hatte, mit all' den trivialen Opernmelodien jener Zeit vertraut zu werden. „Das Einstudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern," schreibt er, „das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffecte, machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigirpulte aus links und rechts das Zeug loslassen durfte." Sein künstlerisches Gewissen wurde dadurch demoralisirt, daß er sah, welchen Enthusiasmus diese

*) Detaillirtere Berichte über die Aufführung der „Feen" in München finden sich in dem „Musikalischen Wochenblatt" vom 19. Juli und 1. August 1888, und in L. C. Elson's „European Reminiscences" (Chicago 1891, Seite 99 bis 102). Auf Herrn Elson wirkten befremdend: „die conventionelle Arie, Scene, Cavatine, das Gebet und die Wahnsinnsscene in einem Werke Wagner's. „Die ganze Oper," sagt er, „zerschmettert die Kritiker, welche darauf bestehen, Wagner sei von Natur unfähig, Melodien zu componiren .... Es ist eins der „Wenn's" in der Musikgeschichte, ob Wagner nicht hätte komische Opern in dem französischen Sinne des Worts componiren können, wenn er gewollt hätte. Gott sei Dank, daß er es nicht wollte!"

triviale Sorte von Musik hervorrief. Weshalb sollte er nicht ähnliche Sachen schreiben und Popularität einheimsen? Das Schicksal seiner Oper „Die Feen" fing an, ihm gleichgültig zu werden, und er bemühte sich nicht länger, ihre Aufführung durchzusetzen. Sie war zu ernst, von zu erhabenem Charakter, um in seinen neuen Gemüthszustand zu passen, und er begann jetzt an eine ganz andere Art von Opern zu denken, von welcher er sagt:

„Eine seltsame Verwilderung meines Geschmacks war aus der unmittelbaren Berührung mit dem deutschen Opernwesen hervorgegangen, und diese bewährte sich nun in der ganzen Anlage und Ausführung meiner Arbeit in einer Weise, daß der jugendliche Beethoven- und Weber-Enthusiast gewiß von Niemand aus dieser Partitur erkannt werden konnte."

Die „Verwilderung" beschränkte sich nicht nur auf seinen künstlerischen Geschmack, sondern dehnte sich auf seine allgemeinen Lebensanschauungen aus. Durch Lectüre und persönlichen Verkehr war er unter den Einfluß einer Klasse von revolutionären Schriftstellern gerathen, welche die soziale Heuchelei angriffen und Lehren predigten, die einen starken Beigeschmack von Anarchie und freier Liebe hatten. In diesem Gemüthszustand schrieb er seine neue Oper: „Das Liebesverbot", von der er selbst*) eine höchst interessante und amüsante Beschreibung geliefert hat:

Das Liebesverbot:

„An einem schönen Morgen stahl ich mich aus meiner Umgebung fort, um mein Frühstück einsam auf der „Schlackenburg" zu nehmen und bei dieser Gelegenheit den Entwurf zu einem neuen Operngedicht in mein Taschenbuch aufzuzeichnen. Ich hatte mich hierzu des Sujets von Shakespeare's „Maaß für Maaß" bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemessen, in sehr freier Weise mir zu einem Opernbuch, dem ich den Titel: „Das Liebesverbot" gab, umgestaltete. Die damals spukenden Ideen des „jungen Europa", sowie die Lectüre des „Ardinghello", geschärft durch meine sonderbare Stimmung, in welche ich gegen die deutsche Opernmusik gerathen war, gaben mir den Grundton für meine Auffassung, welche besonders gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war und somit zur kühnen Verherrlichung der „freien Sinnlichkeit" führte. Das ernste Shakespeare'sche Sujet gab

*) „Das Liebesverbot"; Gesammelte Schriften 1. Band, Seite 27—40.

ich mir Mühe, durchaus nur in diesem Sinne zu verfassen; ich sah nur den finstern, sittenstrengen Statthalter, selbst von furchtbar leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennend, welche, indem sie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurtheilten Bruders anfleht, durch Mittheilung der schönen Wärme ihres menschlichen Gefühls in dem starren Puritaner die verderblichste Gluth entzündet. Daß diese mächtigen Motive im Shakespeare'schen Stücke nur so reich entwickelt sind, um desto gewichtiger endlich auf der Wagschaale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht, zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das „Maaß für Maaß" gänzlich fallen und den Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Sujet nach der Hauptstadt des glühenden Sizilien, in welcher ein deutscher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Versuch der Durchführung einer puritanischen Reform schreitet, in welchem er kläglich erliegt."

Dieser kurzen Skizze läßt Wagner eine lange und detaillirte Analyse der Handlung folgen, die wir hier kaum näher zu betrachten brauchen, weil die Oper aller Wahrscheinlichkeit nach nie wieder aufgeführt werden wird. Ihre einmalige Aufführung in Magdeburg erfolgte indessen unter so außergewöhnlichen Umständen, daß kurz darüber berichtet werden muß.

Die Stadt Magdeburg, wo Wagner seine Oper „Das Liebesverbot" componirte und zwei Jahre hindurch Opernvorstellungen dirigirte, ist heute eine der blühendsten Handelsstädte Deutschlands und Festung ersten Ranges mit mehr als 200 000 Einwohnern. Im Jahre 1836 hatte Magdeburg aber kaum 40 000 Einwohner, und die Kaufleute und Offiziere scheinen sich nicht viel um die Oper gekümmert zu haben. Wenigstens theilt uns das ein Correspondent der „Neue Zeitschrift für Musik" mit, welcher ausruft: „Was wollen Sie mehr, wenn ich Ihnen versichere, daß wir in diesem Winter eine Oper hatten, wie noch nie? Was sagen Sie dazu, daß sich diese Oper nicht halten konnte und noch vor Ablauf des Winterhalbjahres aufgelöst werden mußte?" Er geht dann zu einer Beurtheilung der Sänger über und sagt schließlich:

„Rechnet man nun noch hinzu, daß ein junger, gewandter Künstler, wie der Musikdirector Richard Wagner, mit Geist und Geschick bemüht war, das Ensemble tüchtig herzustellen, so konnte es gar nicht fehlen,

daß durch dieses Zusammenwirken uns wahre Kunstgenüsse geboten wurden". Aber, die Philister gingen nicht in die Oper, und „an Herrn Wagner und seines- und meinesgleichen sehe ich deutlich, was für eine Qual es ist, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen."

Unter derartigen entmuthigenden Verhältnissen mußte Wagner zum ersten Mal in seinem Leben eine von ihm selbst componirte Oper vor die Oeffentlichkeit bringen. Als Entschädigung für Ausgaben, welche ihm einige Reisen verursacht hatten, war ihm eine Benefizvorstellung bewilligt worden. Selbstverständlich benützte er die Gelegenheit, um seine neue Oper aufzuführen. Die Verwirklichung dieses Planes erforderte indessen bedeutende Auslagen für Scenerie und Proben, und da er die schon damals dem Bankerott nahe Direction nicht ungebührlich belasten wollte, erklärte er sich bereit, die Oper zweimal aufzuführen und sich mit dem Ertrag der zweiten Vorstellung zu begnügen. Die Saison war allerdings ihrem Ende nahe, aber das war kein Uebelstand, denn in der Regel waren die letzten Vorstellungen der Saison besser besucht, als die ersten. Unglücklicherweise verlangten mehrere Sänger, welche rückständige Gage zu fordern hatten, ihre Entlassung, und nur Wagner's persönliche Beliebtheit machte es möglich, sie noch für ein paar Tage festzuhalten. So standen ihm nur zehn Tage zur Verfügung, um eine Oper von beträchtlicher Länge und mit vielen schwierigen Ensemble-Nummern einzustudiren. Wir lassen Wagner selbst fortfahren:

„Ich baute jedoch auf den Erfolg der besonderen Anstrengung, welchen mir zu Liebe die Sänger, indem sie früh und abends unausgesetzt studirten, sich gern unterzogen; und da trotzdem es rein unmöglich war, zu einiger bewußter Sicherheit, namentlich auch des Gedächtnisses, bei den Geplagten zu gelangen, so rechnete ich schließlich auf ein Wunder, welches meiner bereits erlangten Geschicklichkeit im Dirigiren gelingen sollte. Welche eigenthümliche Fähigkeit ich besaß, den Sängern zu helfen und sie, trotz höchster Unsicherheit, in einem gewissen täuschenden Flusse zu erhalten, zeigte sich wirklich in den wenigen Orchesterproben, wo ich durch beständiges Souffliren, lautes Mitsingen und drastische Anrufe betreffs der nöthigen Action, das Ganze so im Geleis erhielt, daß man glauben konnte, es müsse sich ganz erträglich ausnehmen."

Als Wagner sich in diesen Hoffnungen wiegte, vergaß er, daß eine Vorstellung und eine Probe zwei ganz verschiedene Sachen sind, denn in einem mit Zuschauern gefüllten Hause kann der Dirigent nicht mitsingen und mit lauter Stimme nachhelfen. Die natürliche Folge war eine im vollsten Sinne des Wortes chaotische Wiedergabe der Oper, bei der das Publicum umsomehr in einen Zustand hoffnungsloser Verwirrung gerathen sein muß, als keine Textbücher gedruckt worden waren und daher keine Möglichkeit bestand, der Handlung zu folgen. Es darf daher nicht überraschen, daß der Componist bei der zweiten Vorstellung, wenige Minuten vor der zum Beginn festgesetzten Zeit, Niemanden im Parquet erblickte, als seine Wirthin mit ihrem Mann, und einen polnischen Juden im vollen Nationalcostüm. Er hoffte vergeblich auf das Eintreffen weiterer Zuschauer: Der Vorhang sollte nie wieder aufgehen, um das Zeichen zum Beginn einer Aufführung seiner Oper zu geben. Gleichzeitig brach hinter den Coulissen ein aus Eifersucht entstandener Streit unter den Sängern aus und nahm solche Ausdehnung an, daß der Regisseur zu der Ankündigung gezwungen war, die Vorstellung werde „unvorhergesehener Hindernisse" wegen nicht stattfinden. Das war das Ende der Saison und der Oper Wagner's.

Man darf aber nicht glauben, daß Wagner seine Oper fallen ließ. Er hatte eben Unglück gehabt und von einem Fiasco konnte man nicht sprechen, weil die Möglichkeit eines Erfolges eigentlich überhaupt nicht bestanden hatte. Der oben erwähnte Correspondent schließt seinen Bericht über die neue Oper mit den Worten: „Soviel aber weiß ich, daß das Werk, wenn es dem Componisten glückt, es an guten Orten aufführen zu lassen, durchdringen wird. Es ist viel darin, und was mir gefällt, es klingt Alles, es ist Musik und Melodie, was wir bei unserer deutschen Oper jetzt so ziemlich suchen müssen." Auch Wagner hatte genug Vertrauen in sein Werk, um es den Directionen in Leipzig und Berlin anzubieten, doch war es erfolglos. Als er drei Jahre später in Paris war, versuchte er das Théâtre de la Renaissance zu bewegen, die Oper

aufzuführen, und ihr frivoles Sujet schien sich für die französische Bühne besonders zu eignen. Drei Nummern waren bereits übersetzt, mit so außerordentlich günstigem Erfolge, daß, wie Wagner schreibt, „sich meine Musik zu dem neuen französischen Text noch besser, als auf den ursprünglichen deutschen ausnahm; es war eben Musik, wie sie Franzosen am leichtesten begreifen, und Alles versprach mir den besten Erfolg, als sofort das Théâtre de la Renaissance Bankerott machte. Alle Mühe, alle Hoffnungen waren also vergebens gewesen. Ich gab nun mein „Liebesverbot" gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als sein Componist nicht länger achten konnte." Diese Haltung dem „Liebesverbot" gegenüber änderte er selbstverständlich in seinem späteren Leben nicht, sondern betonte sie mehr und mehr. Im Jahre 1866 widmete er die Partitur dem König Ludwig II.*) mit den folgenden Zeilen.

„Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen:
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
Ihr Werk leg' ich demüthig Dir zu Füßen,
Daß Deine Gnade ihm Erlöser sei."

*) Die Partitur der Oper, deren Aufführung ein merkwürdiges Geschick zweimal durch den Zusammenbruch eines Opernunternehmens vereitelte, wird im Archiv des Münchener Opernhauses aufbewahrt. Im Juli 1891 besuchte ich den berühmten Wagner-Tenoristen Heinrich Vogl, der, wenn er nicht an der Oper in München thätig ist, auf einem großen Landgut in der Nähe von Tutzing am Starnberger See, inmitten einer prachtvollen Gebirgslandschaft, wohnt, wo er ausgedehnte Felder besitzt, einschließlich eines kleinen See's, während ein großer Hund, Wotan, ein directer Abkömmling der berühmten großen Hunde Wagner's, das Haus bewacht. Herrn Vogl verdanke ich viele werthvolle Mittheilungen über Wagner's Leben in München und sein Verhältniß zum Könige, die am geeigneten Platze Verwendung finden werden. Hinsichtlich des „Liebesverbots" machte er mich mit einer interessanten Thatsache bekannt, die, soweit mir erinnerlich ist, niemals in die Oeffentlichkeit gedrungen ist. Nach dem großartigen Erfolge der „Feen" tauchte natürlicherweise der Gedanke auf, andere Opern aus Wagner's Jugendzeit könnten sich mit ähnlichem Resultat wiederbeleben lassen. Man wählte daher geeignete Künstler aus und hielt eine fünf Stunden währende Probe des „Liebesverbots", welche das Schicksal der Oper für immer besiegelte. „Die Arien, wie auch andere Nummern," sagte

Wagner selbst sagt über die Musik der Oper an verschiedenen Stellen seiner Schriften:

„Aus dem abstracten Mysticismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge; was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf . . . . In einem Concert führte ich die Ouvertüre zu meinen „Feen" auf; sie gefiel sehr . . . . . Zu einem Festspiel für den Neujahrstag 1835 machte ich im Fluge eine Musik*), welche allgemein ansprach. Dergleichen leichtgewonnene Erfolge bestärkten mich sehr in der Ansicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel nicht zu scrupulös erwägen müsse. In diesem Sinne componirte ich an meinem „Liebesverbot" fort; französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe" — umsoweniger, als er gesehen hatte, welche ungeheure Wirkung eine große Künstlerin wie Johanna Schröder-Devrient in einem so unbedeutenden Werk wie Bellini's „Romeo und Julie" erzielen konnte. Er erwähnt Auber und Bellini als einige seiner neuen Vorbilder und schließt: „Wer diese Composition mit der der „Feen" zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen

---

mir Herr Vogl, „waren so lächerliche und unverhüllte Nachahmungen Donizetti's und anderer populärer Componisten jener Zeit, daß sich Keiner von uns des Lachens erwehren konnte und während der ganzen Probe die ausgelassenste Heiterkeit herrschte. Ich sprach mich entschieden dafür aus, die Oper aufzuführen, gewissermaßen als eine Kuriosität und weil Wagner's Ruf selbstverständlich nicht dadurch Schaden erleiden konnte; auch war der Intendant keineswegs entschieden abgeneigt. Schließlich wurden wir indessen Alle darüber einig, daß die Aufführung besser unterbliebe, weniger der Musik, als des frivolen Charakters des Librettos wegen. Das Manuscript wurde daher in das Archiv zurückgebracht.

*) In dieser Cantate benützte Wagner das Andante seiner ersten Symphonie — einer der wenigen Fälle, in denen er dem Beispiel Händel's und anderer berühmter Componisten folgte und Theile seiner eigenen Compositionen nochmals verwerthete.

sich bewerkstelligen konnte: die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwickelungsganges sein."

Das erste kritische Essay.

Der plötzliche Umschwung in Wagner's Idealen und Methoden erscheint weniger räthselhaft, wenn wir in Betracht ziehen, daß er lediglich mit dem Strom der damaligen musikalischen Anschauungen schwamm. Bei einem kaum 22 Jahre alten Jüngling konnte man kaum die Kraft erwarten, gegen den Strom zu schwimmen, wie er es später in dem „Fliegenden Holländer" that. Nicht er allein, sondern das ganze deutsche Volk hatte Beethoven und Weber den Rücken gedreht, die eben ihre größten Werke vollendet hatten — „Fidelio" und „Euryanthe" —, und lauschte nur den Tönen Rossini's, Auber's und anderer italienischer und französischer Componisten. Wagner selbst brachte die Ansichten des durchschnittlichen Theaterbesuchers jener Zeit in einem Essay zum Ausdruck, welches er in der „Zeitung für die elegante Welt" vom 10. Juni 1834 veröffentlichte. Der Artikel enthält Ansichten über Gesang, Opern und deutsche Componisten, die denen direct entgegengesetzt sind, welche er in reiferen Jahren hegte. Der Essay ist zu lang, um hier wiedergegeben zu werden*), aber die folgenden Bemerkungen über Weber's „Euryanthe" mögen als Beispiel angeführt werden:

„Welche kleinliche Klügelei in der Declamation, welche ängstliche Benutzung dieses und dieses Instruments zur Unterstützung des Ausdrucks irgend eines Wortes! Anstatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hinzuwerfen, zerstückelte er durch kleinliche Einzelheiten und einzelne Kleinlichkeiten den Eindruck des Ganzen. Wie schwer wird es ihm, seinen Ensemble-Stücken Leben zu geben; wie schleppend ist das zweite Finale! Dort will ein Instrument, hier eine Stimme etwas Grundgescheidtes sagen, und endlich weiß keines, was es sagt. Und da nun die Leute am Ende zugestehen müssen, daß sie nichts davon verstanden haben, finden doch Alle wenigstens einen Trost daran, daß sie es für erstaunlich gelehrt halten können, und deshalb großen Respect haben dürfen. — O, diese unselige Gelehrtheit, — dieser Quell aller deutschen Uebel!"

*) Siehe Wagner-Jahrbuch, 1886, Seite 377—379.

Wenn man diesen Worten den Hinweis auf „Euryanthe" in einem seiner letzten Essays (X, 219) gegenüberstellt, so wird der Umschwung in seinen kritischen Ansichten nicht weniger ausgeprägt erscheinen, als in seinem poetischen und musikalischen Stil, von der „Novize von Palermo" zum „Siegfried". „Diese Euryanthe," ruft er mit der dem Künstler eigenen Uebertreibung aus, „in welcher, trotz alles Verrufes ob ihrer Langweiligkeit, doch jedes einzelne Musikstück mehr werth ist, als die ganze Opera seria Italiens, Frankreichs und Judäas." Aber trotz dieser übertriebenen Behauptung blieb Wagner bis zu seinem Tode der Ueberzeugung treu, daß in ihrer Eigenart die Italiener und Franzosen einen vollkommeneren und harmonischeren Stil der Opernmusik besäßen, als die Deutschen, deren Opern zu sehr nach fremden Vorbildern gearbeitet seien, um wahrhaft national und eigenartig zu sein. Es war das Endziel seines ganzen Lebens, eine deutsche nationale Oper zu schaffen, ebenso eigenartig wie die der Italiener und Franzosen, und dieses Ziel hat er erreicht.

Königsberg und Riga.

Durch die Auflösung der Magdeburger Oper war Wagner wieder einmal auf seine eigenen Mittel angewiesen, die nicht nur nicht bedeutend waren, sondern ein Minus repräsentirten. Er hatte Schulden gemacht, wo er Kredit fand (eine Gewohnheit, die er nothgedrungen noch viele Jahre beibehalten mußte), und seine Hoffnung, sich mit dem Erträgniß der zweiten Vorstellung seiner Oper zu arrangiren, verwirklichte sich nicht, da diese Vorstellung nie stattfand. So fand er sich gleichzeitig ohne Anstellung und bis über die Ohren in Schulden. Er unternahm seine erste Reise nach Berlin, um eine Aufführung seines „Liebesverbots" durchzusetzen, hatte aber keinen Erfolg. In Berlin erfuhr er, daß die Stelle eines Musikdirectors am Theater zu Königsberg in Preußen frei sei, und reiste dorthin, um sich um den Posten zu bewerben. Da man ihm längere Zeit hindurch keine bestimmte Antwort gab, wandte er sich an seinen Freund Heinrich Dorn mit der Anfrage, ob er ihm nicht bei Erlangung einer Stellung behülflich sein könne*). Dorn konnte nichts für ihn thun, inzwischen erhielt Wagner aber den nachgesuchten Posten in Königsberg und begann dort seine Thätigkeit im Januar 1837, nach neun Monaten gezwungenen Müßiggangs.

*) Dieser Brief findet sich in Dorn's „Ergebnisse aus Erlebnissen" 1877, Seite 158.

Eine unkluge Heirath.

Zwei Monate vorher hatte Wagner einen Schritt unternommen, der die nächsten fünfundzwanzig Jahre seines Lebens in empfindlichster Weise beeinflussen sollte. In Magdeburg hatte er sich mit der Schauspielerin Wilhelmine (oder Minna) Planer verlobt, und am 24. November 1836 verheiratheten sich die Beiden in Königsberg. Nun braucht man nicht mit Bacon und Schopenhauer die Ansicht zu theilen, daß Leute, welche auf dem Gebiete der Literatur oder Kunst Großes vollbringen wollen, nie heirathen sollten, aber zweifellos ist es sehr thöricht, wenn ein ehrgeiziger und mit tausend Schwierigkeiten kämpfender junger Komponist, ohne feste Stellung, aber mit einer Masse Schulden, sich im Alter von dreiundzwanzig Jahren verheirathet, wie Richard Wagner es that (24. November 1836)*). Er mußte viele Jahre für diesen übereilten Schritt büßen und hat das selbst eingesehen, wie wir einem Gedichte entnehmen, welches er am 4. August 1840 in sein Tagebuch schrieb.

„Nun ist es aus, das schöne Lied,
Das Lied von meiner Jugend;
Die ich geliebt, ist nun mein Weib,
Ein Weib von Güt' und Tugend.

Ein gutes, tugendhaftes Weib
Ist eine gute Gabe;
Sie ist mir mehr als Zeitvertreib,
Sie ist all' meine Habe.

Ich wünsche Jedem gleiches Glück,
Ich gäb' es selbst nicht weiter;
Doch denke ich zehn Jahr' zurück,
So macht' ich's doch gescheidter!"

*) Das erinnert an Berlioz, der im Alter von dreißig Jahren Miß Smithson heirathete, von der er sagt: „An unserem Hochzeitstage besaß sie nichts in der Welt als Schulden und die Befürchtung, in Folge ihres Unglücksfalles niemals wieder mit Erfolg die Bühne betreten zu können. Was mich anbetrifft, so besaß ich nichts als 300 Francs, die ich mir von meinem Freund Gounet geborgt hatte, und hatte mich eben wieder mit meinen Eltern entzweit."

Richard Pohl sagt in seiner kurzen Biographie Wagner's*) von Minna Planer, „der hübschen, jungen Schauspielerin", sie sei ein treues, aufopferndes Weib gewesen und habe mit ihm lange und geduldig alle Sorgen und Entbehrungen ertragen, in Paris sogar die bitterste Armuth. „Aber sie war eine prosaische, hausbackene Frau, die niemals ihren Mann verstand und ein Hemmschuh für seine weitreichenden Ideen, seine hochfliegenden Pläne hätte werden können, wenn es überhaupt möglich gewesen wäre, Richard Wagner in seiner Laufbahn zu hemmen. Das naturgemäße Ende trat ein, als sie sich trennten, freilich erst viele Jahre später. Fünfundzwanzig Jahre hindurch lebten diese garnicht zu einander passenden Menschen zusammen und versuchten, sich gegenseitig zu ertragen."

Ein anderer intimer Freund Wagner's, Wilhelm Tappert, sagt**):

„Der Meister selbst hielt das Gedächtniß seiner ersten Frau in hohen Ehren, ihm war es mißbehaglich, wenn er absprechende Urtheile über Minna zu lesen bekam. Hat sie den Genius auch nicht zu würdigen gewußt, so trug sie doch — namentlich in jüngeren Jahren — die Misère des Lebens ohne Murren, und besonders während des ersten Pariser Aufenthalts war sie — nach des Meisters eigener Versicherung — eine brave Hausfrau, die „lieb und treu" vieles Leid und wenig Freude mit ihm theilte."

Die Mittheilungen eines Augenzeugen, des Malers Friedrich Pecht, der das junge Paar während dieser Epoche kennen lernte, mögen hier auch angeführt werden:

„Wir hatten Alle die sehr hübsche Frau Wagner gern, besonders weil man in ihr die frühere Schauspielerin nicht mehr erkennen konnte; sie war außerordentlich liebenswürdig und musterhaft in ihrem Benehmen. Aber trotz alledem war sie eine nüchterne, phantasielose Seele, ihrem Gatten treu ergeben und ihm gehorsam folgend, wohin er sie führte, aber ohne Verständniß für seine Größe und, mit all' ihrer Liebe und Ergebenheit, einen unversöhnlichen Gegensatz zu ihm bildend, mit ihren unverrückbaren Ansichten über die eng begrenzten, förmlichen und alltäglichen Verhältnisse der Gesellschaft."

*) „Sammlung musikalischer Vorträge", No. 53 und 54, Seite 141.
**) Richard Wagner: Sein Leben und seine Werke, Seite 16.

Die Entbehrungen begannen bald nach der Hochzeit. „Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: „Rule Britannia"*)," schreibt Wagner in seiner autographischen Skizze, und an anderer Stelle sagt er: „Ich war verliebt, heirathete in heftigem Eigensinne, quälte mich und Andere unter dem widerlichen Eindrucke einer besitzlosen Häuslichkeit und gerieth so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zu Grunde zu richten." Er hatte, mit anderen Worten, in demselben Geiste eigensinnigen Leichtsinns geheirathet, der ihn verleitete, die „Novize von Palermo" unter den widrigsten Verhältnissen zur Aufführung zu bringen. Es war ein Glück, daß diese Ehe kinderlos blieb. Wären Wagner's Sorgen und Lasten noch durch die Erhaltung und Erziehung einer zahlreichen Familie vermehrt worden, die Welt hätte wahrscheinlich niemals die Reihe der gigantischen Musikdramen erstehen sehen, die eine vollständige Umwälzung des modernen Geschmacks herbeiführen sollten.

Aber häusliche Sorgen waren nicht die einzigen, welche ihn zu dieser Zeit beunruhigten. Er wollte ein großer Componist werden, sein ihn zur Oper drängender Instinct ließ ihm keine Ruhe und veranlaßte ihn, Romane zu lesen, nicht wie andere Leute zum Zwecke der Unterhaltung, sondern um einen geeigneten Stoff für ein Libretto zu finden. „Die hohe Braut", ein Roman von Heinrich König, schien das Material für eine große Oper in fünf Akten zu enthalten. Er skizzirte die Handlung vollständig, statt aber das Libretto selbst auszuarbeiten, schickte er die Skizze nach Paris an Scribe mit dem Ersuchen, daraus einen Operntext zu verfertigen und ihm die Composition zu überlassen. Wahrscheinlich hatte er erfahren, daß die „Hugenotten" Meyer-

*) Diese Ouvertüre ist nie im Druck erschienen, ebensowenig zwei andere, die er während dieser Periode seines Lebens in Magdeburg und Riga schrieb: „Columbus" und „Polonia". Das Manuscript der Columbus-Ouvertüre ist verloren gegangen, das der „Polonia" befindet sich im Besitz der Erben Wagner's.

beer's, des populären Mitarbeiters Scribe's, in vierzig Vorstellungen dreihunderttausend Francs eingebracht hatten, und da Wagner niemals andere Ziele verfolgte als die höchsten, so wandte er sich ohne Zaudern direct an die richtige Quelle. Scribe beachtete dieses Schreiben eines unbekannten jungen Musikers selbstverständlich überhaupt nicht und theilte Wagner in einem späteren Briefe mit, er erinnere sich nicht, sein Gesuch erhalten zu haben; vielleicht bekam er Hunderte solcher Zuschriften. Das war die erste einer langen Reihe von Enttäuschungen, welche Wagner in Bezug auf die Hoffnungen erleiden sollte, die er auf Paris gesetzt hatte.

Die bemerkenswerthe und geradezu eigensinnige Beharrlichkeit mit der er diese Sache verfolgte, zeigt sich sehr deutlich in einem Briefe, den er an seinen Freund Lewald*) schrieb, einen einflußreichen Redacteur in Leipzig, der längere Zeit in Paris gelebt hatte. (Lewald mußte später eine neunmonatliche Gefängnißstrafe in Berlin abbüßen, die ihm seine liberalen Ansichten zugezogen hatten.) Wagner wandte sich an ihn mit der Bitte, seinen Einfluß auf Scribe geltend zu machen, um ihn zum Zusammenarbeiten mit Wagner zu veranlassen. Nachdem er über den Entwurf des Librettos für „Die hohe Braut" berichtet hat, fährt er fort:

„Diesen Entwurf nebst Brief übergab ich meinem Schwager Friedrich Brockhaus zur Versendung nach Paris. Nachdem ich ein halbes Jahr vergeblich auf Antwort gewartet, schrieb ich nochmals an Scribe und nahm die Schuld seiner Nichtbeachtung des Schreibens insofern auf mich, als ich ihm bekannte, wie ich mir denken könnte, daß er in Verlegenheit sei, was er mir antworten sollte, da er mich und zumal meine Fähigkeit als Componist ja gar nicht kenne. Um dem nun gleich zu entgegnen, fügte ich die Partitur einer bereits von mir componirten großen komischen Oper „Das Liebesverbot" oder „Die Novize von Palermo" nach Shakespeare's „Maß für Maß" bei. Ich

*) Der Brief wurde in der „Frankfurter Zeitung" vom 3. Januar 1888 abgedruckt, wo wir erfahren, daß Wagner von seiner frühesten Jugend bis zum spätesten Alter die Gewohnheit hatte, alle Briefe erst in Notizbüchern zu entwerfen. Das Buch, welches das Concept dieses Briefes und einiger anderen enthielt, wurde bei einer Auction von Manuscripten verkauft, und der Brief gelangte auf diese Weise in den Besitz der „Frankfurter Zeitung".

ersuchte ihn, sich über diese Partitur von Auber oder Meyerbeer ein Urtheil sagen zu lassen, aus dem er entnehmen könne, ob ich überhaupt fähig sei, eine Oper für Paris componiren zu können. Falls diese Oper Beifall erhielte, bot ich ihm auch zugleich diese an, mit dem Bemerken, daß er sich von diesem Text ja leicht eine rohe französische Uebersetzung machen lassen und aus dieser ganz nach seinem Gutdünken ein Scribe'sches Opernsujet verfertigen könne, um es der Opéra comique anzubieten.

Darauf erhielt ich dann im Juni 1837 eine ausführliche Antwort von Scribe, die ihn denn auch vom Vorwurf seiner früheren Nachlässigkeit gänzlich freisprach — er hatte nämlich meinen ersten, durch Brockhaus spedirten Brief nebst Entwurf gar nicht erhalten; er wußte nun auch gar nicht, woran er mit mir sei — dankte mir für die übersandte Partitur, bat um nähere Aufklärung über mein Verlangen und versprach mir gern für die Sache zu thun, was in seinen Kräften stehe.

Das ließ sich hören, und ich beeilte mich, ihm von Dresden aus, wo ich mich damals gerade aufhielt, zu schreiben und eine ältere Abschrift des erwähnten und verloren gegangenen Entwurfes zu einer großen Oper in 5 Acten nach König's „Hoher Braut" beizufügen. Den Brief übergab ich, und zwar der Sicherheit wegen, unfrankirt der Post; — von da ab schweigt aber alle Geschichte."

Die Frage war nun, ob Scribe seinen letzten Brief erhalten hatte? Würde Lewald nicht versuchen, Klarheit darüber zu erlangen, und ermitteln, was noch gethan werden könnte? Falls Scribe auf keinen der beiden Vorschläge einzugehen bereit war, so hatte Wagner schon ein drittes Sujet: „Rienzi", nach seinen Versicherungen „viel grandiöser" als seine Vorgänger.

„Ich habe ihn in deutscher Sprache zu componiren vor," schreibt Wagner, „um einmal damit einen Versuch zu machen, ob es eine Möglichkeit sei (so mir Gott das Leben schenkt), ihn auf die Berliner große Oper zu bringen. Vielleicht gefällt er Scribe, und augenblicklich kann Rienzi französisch singen, oder es wäre dies ein Mittel, die Berliner zur Annahme zu stacheln, wenn man ihnen sagte, die Pariser Bühne sei bereit, ihn anzunehmen, man wolle ihnen aber einmal den Vorzug gönnen. Denn einer bedeutenden Bühne, wie der Berliner oder Pariser, bedarf es nun durchaus, um eine Oper dieser Art mit Anstand in die Welt zu schicken. An Stoff und stets unverdrossenem Willen soll's bei mir nicht fehlen, denn ich fühle es deutlich an mir, daß ich schon Gott weiß alles producirt hätte, wenn mir nur einmal die Thür geöffnet wäre."

Wagner hatte augenscheinlich in jenen Jahren volles Vertrauen in sein Können, und dieses Selbstbewußtsein, dieser Glaube an seine Kraft und die Zuversicht, daß die Zukunft

ihm gehöre, blickt auch am Schlusse dieses Briefes durch die Zeilen hindurch, wenn er Lewald einen Theil der Einnahmen aus den geplanten Opern verspricht und die launige Prophezeiung einfließen läßt, Lewald werde sich sicherlich den Dank der Nachwelt verdienen, wenn er es fertig bringe, Meyerbeer und Andere für Wagner zu interessiren:

„Sie werden dann natürlich in dem Pantheon, das die Deutschen für ihre verdienstvollen Männer ohne Zweifel nächstens bauen werden, eine ganz besondere Extrastatue erhalten, und Gott wird in der Verwunderung darüber, daß ein deutscher Literat einem armen deutschen Componisten zu Paris zu Ehren verholfen, gar nicht gleich wissen, was für einen Segen er Ihnen schenken soll."

Die glückliche Bärenfamilie.

Wie bereits angedeutet, blieb diese Correspondenz vollständig resultatlos. Ehe sie noch beendet war, hatte das Königsberger Theater fallirt, und der unglückliche Wagner war wieder stellungslos geworden. Glücklicherweise konnte ihm diesmal sein Freund Dorn zu Hülfe kommen. Es gelang ihm, Wagner die Stelle als Musikdirector und dessen Frau ein Engagement als Schauspielerin bei einer neuen Gesellschaft zu verschaffen, welche der Dichter Carl von Holtei in Riga*) organisirte.

Im Herbst 1837 trat Wagner seine neue Stellung an und berichtet darüber:

„Ich fand vortreffliche Mittel für die Oper versammelt, und mit vieler Liebe ging ich an die Verwendung derselben. Mehrere Einlagen in Opern sind für einzelne Sänger in dieser Zeit von mir componirt worden. Auch machte ich den Text zu einer zweiactigen komischen Oper: „Die glückliche Bärenfamilie", wozu ich den Stoff

*) Der Königsberger Correspondent der „Neuen Zeitschrift für Musik" berichtet über Wagner's Abgang von dort und fügt hinzu: „Er hielt sich hier zu kurze Zeit auf, um sein Talent mehrseitig zeigen zu können. Seine Compositionen, von denen ich eine Ouvertüre hörte und die Partituren anderer sah, verrathen die Gabe individueller Schaffenskraft. Manche Menschen sind gleich klar in ihrem Charakter und in ihren Werken, andere müssen sich erst durch ein Chaos von Leidenschaften hindurcharbeiten. Freilich gelangen die Letzteren zu höheren Resultaten."

aus einer Erzählung der „Tausend und einen Nacht" entnahm. Schon hatte ich zwei Nummern daraus componirt, als ich mit Ekel inne ward, daß ich wieder auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen; mein Gemüth, mein tieferes Gefühl fanden sich trostlos verletzt bei dieser Entdeckung. Mit Abscheu ließ ich die Arbeit liegen. Das tägliche Einstudiren und Dirigiren Auber'scher, Adam'scher und Bellini'scher Musik that denn endlich auch das Seinige, das leichtsinnige Gefallen daran mir bald gründlich zu verleiden."

Das war der Anfang der Genesung von seiner zeitweisen Geschmacksverirrung, und diese wurde noch dadurch beschleunigt, daß er in tägliche Berührung mit dem Theaterleben kam, dessen kleinliche Intriguen und hohle Eitelkeit ihn mit ebensoviel Ekel erfüllten wie die triviale, nur auf augenblicklichen Erfolg berechnete Musik, die er für gewöhnlich dirigiren mußte. Wagner erzählt uns, daß er trotz seiner großen Liebe zum Theater schon als Kind eine entschiedene Abneigung gegen den Gedanken hatte, selbst Schauspieler zu werden, wenn er auch in seinem Zimmer Versuche machte, Theater zu spielen. Die Bilder, welche seine Phantasie bei der Lectüre der alten griechischen Dramen erfüllt hatten, hatten in ihm, nach seiner Meinung, diese Abneigung gegen die geschminkten Schauspieler der modernen Bühne und ihre Künsteleien erzeugt, die in Riga ihren Höhepunkt erreichte:

„Das, was wir unter „Komödiantenwirthschaft" verstehen, that sich vor mir bald in vollster Breite auf, und meine, in der Absicht, sie für diese Wirthschaft herzurichten, angefangene Composition ekelte mich plötzlich so heftig an, daß ich Alles bei Seite warf, dem Theater gegenüber mich immer mehr nur auf die bloße Ausübung meiner Dirigentenpflicht beschränkte, vom Umgange mit dem Theaterpersonale immer vollständiger absah und nach Innen in die Gegend meines Wesens mich zurückzog, wo der sehnsüchtige Drang, den gewohnten Verhältnissen mich zu entreißen, seine stachelnde Nahrung fand."

Dieser Drang nach Abschließung war so stark, daß er sogar eine Wohnung in einer entlegenen Vorstadt miethete. Seine Abneigung gegen das Theaterleben veranlaßte ihn aber keineswegs zur Vernachlässigung seiner Pflichten. Im Gegentheil ist es erwiesen, daß die Sänger sich gegen die langen und häufigen Proben, welche Wagner abhielt, und die niemals zu seiner Zufriedenheit auszufallen schienen,

wiederholt sträubten und schließlich beim Director Holtei Beschwerde einlegten, der seinen Kapellmeister, obgleich er zweifelsohne wußte, daß Wagner nur seine Pflicht that, doch bat, in seinem Uebereifer „die Sänger nicht todt zu machen."*)

Zwei Acte des „Rienzi".

Die Erfahrungen, welche Wagner mit seinen ersten Opern gemacht hatte, ließen in ihm die Ueberzeugung reifen, daß das Publikum der Provinzialstädte absolut unfähig sei, sich ein Urtheil über eine neue Oper zu bilden, wenn dieselbe nicht bereits in einem königlichen Theater Beifall gefunden hatte. Er faßte daher den Entschluß, seine nächste Oper nach einem Maßstab zu entwerfen, der ihn überhaupt nicht der Versuchung aussetzen konnte, sie auf einem Provinzialtheater aufführen zu lassen, wo selbst ein Erfolg nur locale Bedeutung haben würde. Mit diesem Vorsatz ging er an den „Rienzi", entwarf alle fünf Acte und fand bald, daß der Stoff die colossalen Dimensionen, die er dem Werk zu geben beabsichtigte, thatsächlich zur zwingenden Nothwendigkeit machte. Die Skizze wurde im Sommer 1838 vollendet, und im folgenden Herbst begann er bereits mit der Composition der Musik, in dem Gefühl, wie er sagt, daß er nunmehr in seiner künstlerischen Entwickelung genügend vorgeschritten sei, um „etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtsein — wenn auch nur in einem einzigen Tacte — seicht oder trivial zu sein, war mir entsetzlich. Mit voller Begeisterung setzte ich im Winter die Composition fort, so daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen ersten Acte fertig hatte. Um diese Zeit ging mein Contract mit dem Theater-Director zu Ende, und besondere Umstände verleideten es mir, länger in Riga zu bleiben".

Diese „Umstände" waren sehr unangenehmer Art, und zum Theil trug er selbst, zum Theil sein Unglück die Schuld

*) Glasenapp, I, Seite 74, 75.

daran. Es war sein Unglück, daß der Mißerfolg seines „Liebesverbots" in Magdeburg, bei deren Aufführung er eigenes und geborgtes Geld auf's Spiel gesetzt hatte, ihn in Schulden stürzte, die er von dem kleinen Gehalt, das er in Königsberg bezog, nicht abzahlen konnte. Es war aber, zum Theil wenigstens, seine eigene Schuld, daß diese Schulden während seines Aufenthalts in Riga fortwährend anwuchsen. Es ist einfach Thatsache, daß Wagner ein ungewöhnlich großes Theil von der sprüchwörtlichen Unbedachtsamkeit in Geldsachen besaß, die genialen Menschen eigen zu sein pflegt, und daß sein aristokratischer Geschmack und seine Gewohnheiten ihn zu vielen Ausgaben veranlaßten, die er hätte vermeiden können und sollen. Während er in Riga war, wohnte er mit seiner Frau in einer kostspieligen Vorstadt und mußte täglich zwei oder drei Mal das Geld für eine Droschke ausgeben, um nach dem Theater zu gelangen. Seine Frau war damals noch Schauspielerin und hatte beträchtliches Talent für ihren Beruf an den Tag gelegt, besaß aber noch nicht die Gabe der Sparsamkeit, welche in späterer Zeit ein hervorstechender Zug ihres Charakters wurde. Daß sie ihrem Gatten nicht einen Pfennig als Mitgift brachte, läßt sich aus der Thatsache errathen, daß ihr Vater ein armer Handwerker war, der außer ihr noch elf Kinder zu ernähren hatte.

Aus jener Zeit ist uns das Concept eines interessanten Briefes erhalten geblieben*), in welchem Wagner seine Lage in grellen Farben schildert. Wie es scheint, hatte der Opernregisseur einen Hülfscapellmeister entlassen, dessen Pflichten darin bestanden, kleinere Opern und Operetten einzustudiren und ihre Aufführung zu leiten. Als Wagner davon hörte, schrieb er an einen der Regisseure und erbot sich, die Arbeit des Entlassenen für eine kleine Gehaltserhöhung zu übernehmen. Er erinnerte daran, daß Director Holtei die bereits erfolgte Anstellung dieses Hülfscapellmeisters als Grund dafür angeführt hatte, daß er Wagner nicht das volle

*) „Frankfurter Zeitung", 5. Januar 1888.

Gehalt von tausend Silberrubel bewilligen könne, welche der Vorgänger des letzteren bezogen hatte. Der letzte Theil dieses Briefes ist eine der Mischungen von Pathos, Ironie, Selbstvertrauen und Humor, die so charakteristisch für Wagner sind. Er schrieb:

„Ich biete Ihnen hier Alles an, was in meinen Kräften steht, ich will gern Tag und Nacht für das Theater arbeiten, ich will jede Verpflichtung übernehmen, der ich nur irgend nachkommen kann, ich will ganze Partituren instrumentiren und was sonst noch verlangt werden kann; aber ich will mir auch dafür aufgeholfen wissen, das bin ich mir und meiner Lage schuldig . . . . .

Also nochmals, kurz und bündig, mein Verehrtester, ich wollte mir hiermit von Ihnen einen völligen Nachlaß meines Vorschusses (versteht sich, ausgenommen der 30 Rubel, die ich zuletzt von Ihnen erhielt und die mir zu 5 Rubel jeden Gagentag abzuziehen sind) erbitten und erbiete mich, dagegen Alles zu übernehmen, was Sie auf meine Schultern wälzen wollen, nur mit Ausnahme des Stiefelwichsens und Wassertragens, welches letztere meine Brust jetzt nicht vertragen können würde, aber selbst Noten würde ich copiren, wenn ich nicht von der melancholischen Beschäftigung zu sehr für eine Verdüsterung meines Temperaments fürchten müßte.

Die Gelegenheit ist da, mir zu helfen und ich bin überzeugt, Sie werden sie mit Jubel ergreifen und wenn es bloß deshalb sein sollte, damit einst die Nachwelt von Ihnen zu sagen hätte:

„Das war der Mann, der u. s. w. u. s. w."

Ihr ergebenster

Richard Wagner."

Ob dieser Brief zu irgend welchen Resultaten führte, ist nicht bekannt. Holtei gab bald darauf die Leitung des Theaters in Riga auf, und sein Nachfolger, ein Tenorist Namens Hoffmann, hatte augenscheinlich keine Verwendung für Wagner, dessen pecuniäre Lage sich außerdem derart verschlechtert hatte, daß ein längerer Aufenthalt in Riga beinahe unmöglich geworden war. Schon seit zwei Jahren hatte Wagner sich mit dem Plane getragen, nach Paris, das damals als der Mittelpunkt der musikalischen Welt betrachtet wurde, zu reisen und dort mit seinen Opern sein Glück zu suchen. Jetzt entschloß er sich, dieses Vorhaben auszuführen, als er aber Riga verlassen wollte, fand er, daß das nicht so leicht war, wie er sich gedacht hatte. Seine Gläubiger hatten ihn verklagt, und als er um einen Reisepaß nach-

suchte, wurde ihm mitgetheilt, er könne das Document erhalten, sobald er Beweise beibringe, daß seine Schulden bezahlt seien.

Die Flucht aus Rußland.

Wagner's Reise von Riga nach Pillau und von dort mit einem Segelschiff nach England ist immer als eins der interessanten Begebnisse seines Lebens betrachtet worden, enthält aber noch viel mehr romantische Elemente, als seine bisherigen Biographen an's Tageslicht gezogen haben.*) Sobald Wagner gewahr wurde, daß er Riga nicht offen verlassen konnte, beschloß er, dies heimlich zu thun. Ihm schien es damals schon so absurd, wie uns heute, daß eine Hand voll Schulden der Ausführung seiner großen Pläne im Wege stehen sollte. Seine Frau wurde in die Verschwörung eingeweiht und verließ Riga eines Tages in Gesellschaft eines Holzfällers, als dessen Frau sie verkleidet war und der sie glücklich über die Grenze nach Deutschland brachte. Wagner folgte bald nach. Wie es scheint, halfen ihm seine Collegen, den drängenden Gläubigern zu entfliehen, indem sie ihm einige Monate Gage vorschossen. Er verkleidete sich so gut wie möglich, aber es war damals nicht leicht, ohne Paß über die russische Grenze zu kommen. „Die Grenze selbst war," sagt Dorn, „fast hermetisch verschlossen; von 1000 zu 1000 Schritten befand sich eine Wächterbude, in welcher der Kosak vigilirte, wenn er nicht gerade sein Terrain inspicirte; dazwischen patrouillirte das Piket, welches wieder die Wachen bewachen sollte." Ein Freund Wagner's aus Königsberg, Abraham Möller, hatte mit großer Sorgfalt alle Vorbereitungen für die Flucht getroffen. Er hatte ein Mittel gefunden, um Wagner in einer der Wächterbuden zu verstecken, während der Posten seine Inspectionstour machte, und er fand auch einen Weg, die Patrouille zu umgehen. Vier Tage später blickte Wagner von einem Fenster des

*) Die folgenden Mittheilungen sind auf die schon früher erwähnten Artikel in der „Frankfurter Zeitung" und auf Dorn's „Ergebnisse aus Erlebnissen" (1877, Seite 161—165) gegründet.

Gasthauses in Arnau auf das anderthalb Kilometer entfernte Königsberg; er war in Sicherheit, wagte aber nicht, die Stadt zu betreten, weil auch dort noch Gläubiger auf ihn lauerten. Sein Freund Möller brachte ihn nach kurzer Rast nach dem Hafen von Pillau, wo er seine Frau und seinen Hund bereits vorfand und sich auf einem kleinen Segelschiff nach Paris und der großen Oper einschiffte, die er über London zu erreichen hoffte.

Es war fürwahr ein kühnes, beinahe wagehalsiges Unternehmen für den jungen unbemitttlten Künstler, seine Heimath zu verlassen, wo er wenigstens immer seines täglichen Brotes sicher war, und sich in den wilden Strudel einer unbekannten Großstadt zu stürzen. Wie Andere über Wagner's Schritt dachten, läßt sich aus folgendem Passus aus Strodtmann's Biographie Heine's erkennen:

„Laube, welcher von Heine allen französischen Schriftstellern von Ruf und Talent vorgestellt wurde, machte ihn dafür wieder mit Richard Wagner bekannt, welcher damals den kühnen Einfall gehabt, als unbekannter Musikus mit einer Frau, mit anderthalb Opern, mit einem kleinen Geldbeutel und einem furchtbar großen, furchtbar viel fressenden neufundländischen Hunde an Bord eines Segelschiffes von Riga nach London, von London nach Paris zu gehen, in der Hoffnung, dort Geld und Ehre zu erwerben. In Paris, wo halb Europa um den lärmenden Ruhm concurrirt, wo Alles verkauft, wenigstens bezahlt werden muß, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und dadurch zur Geltung kommen will. Heine faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines deutschen Künstlers. Auch sollte Wagner, trotz Meyerbeer's warmer Empfehlung, bald erfahren, wie geringe Aussicht er hatte, eine seiner Opern in Paris zur Aufführung zu bringen."

Erster Aufenthalt in Paris.

Eine stürmische Seereise.

Wagner selbst war viel zu sanguinisch, um irgend welche Zweifel über den Erfolg seines Unternehmens zu hegen. Er fühlte sich befähigt, große Dinge, zu schaffen, und glaubte daher, er brauche sich nur in eine Stadt zu begeben, wo große Thaten Würdigung fanden, um sofort herzlich begrüßt zu werden. So begab er sich an Bord des Segelschiffes mit leichtem Herzen, „einer Frau, einer kleinen Börse und einem riesigen Neufundländer". Die Reise interessirt uns nicht nur als ein Theil von Wagner's Lebensgeschichte, sondern weil sie für ihn von höchstem künstlerischem Werthe war, indem sie ihm die „Localfarben" für den Text und die Musik des „Fliegenden Holländers" lieferte. Durch Heine's Version der Sage war er mit ihr vor seiner Abreise von Riga bekannt geworden, und die Erzählungen der Matrosen, wie die Erlebnisse während der stürmischen Fahrt fügten viele realistische Details hinzu. Er schreibt darüber:

„Diese Fahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir vom heftigsten Sturme, und einmal sah sich der Capitän genöthigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Scheren*) machte einen wunderbaren Eindruck auf meine

*) Praeger theilt folgende weitere Einzelheiten über diese Reise mit: „Wagner, seine Frau und der große Hund waren fast immer seekrank. Einmal wurden sie in die norwegischen Scheren geworfen, und

Phantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten. Von der äußerst angreifenden Fahrt ausruhend, verweilten wir acht Tage in London; nichts interessirte mich so, als die Stadt und die Parlamentshäuser, — von den Theatern besuchte ich keines."

In London hätte er beinahe einen Theil seiner kleinen Habe verloren. Während er in einem Kosthause in Great Compton Street, Soho, wohnte, verschwand sein großer Hund, glücklicherweise kehrte er zwei Tage später wieder zurück, „von seinem Herrn mit rasender Freude begrüßt."*)

London war ein zu kostspieliger Aufenthaltsort für einen Menschen, dessen Börse so mager war, wie die Wagner's, nach dem Ablauf einer Woche reiste er also mit Frau und Hund über den Canal von Boulogne. Dort war das Leben

---

die drei Passagiere und die Schiffsmannschaft landeten und wanderten umher, bis sie in einer alten Windmühle freundlich und gastlich aufgenommen wurden. Diese Gastfreundschaft bestand in einer einzigen Flasche Rum, welche der arme Müller mit Freuden hergab, um den schwergeprüften Reisenden Hoffnung und Muth zur Weiterfahrt zu schaffen; es wurde Punsch gemacht, und die begeisterten Matrosen sangen ihre Lieder aus Dankbarkeit. Wagner's Erzählung dieses Abenteuers in der „Champagnermühle", wie er sie spaßhaft getauft hatte, war, wie alle seine beschreibenden Erzählungen, höchst interessant. Als das böse Wetter sich etwas gelegt hatte, schifften sich die drei Passagiere mit den Matrosen und ihrem Capitän wieder ein und erreichten London ohne weitere Unfälle."

*) Edw. Dannreuther, der diesen Zwischenfall mittheilt (in Grove's „Dictionary of Music and Musicians", IV, Seite 350, fügt hinzu: „Wagner's sonst sehr gutes Gedächtniß für Oertlichkeiten wurde auf eine schwere Probe gestellt, als er im Jahre 1870 mit dem Schreiber dieses Soho durchwanderte, ohne das alte Haus finden zu können. Herr J. Cyriax, der mit großem Eifer jeden Schritt Wagner's während seiner Besuche in den Jahren 1839, 1855 und 1877 verfolgt hat, behauptet, das Haus sei niedergerissen worden." Einzelheiten über Wagner's ersten Aufenthalt in London, das Verschwinden des Hundes und den Verlust seiner kaum weniger heiß geliebten Schnupftabaksdose (die aus seiner Tasche fiel, als er sich an Bord eines Schiffes begab, wobei Wagner beinahe selbst in's Wasser stürzte, bei dem Versuch, die Dose zu retten), sowie Berichte über die Eindrücke, die Wagner in London empfing, und seine Ansichten über die Engländer, finden sich in Praeger's Buch, 7. Kapitel.

allerdings auch nicht billig, denn Boulogne war damals schon ein berühmter Badeort, aber Wagner war nicht nur willens, seine Baarschaft durch eine Woche des Verweilens weiter zu verringern, sondern blieb thatsächlich vier Wochen, und der Grund dafür war, daß der Mann in Boulogne weilte, der ihm mehr als irgend ein Anderer in Paris weiterhelfen konnte. Dieser Mann war Meyerbeer, der ihn in der liebenswürdigsten Weise empfing, die Partitur der beiden Acte des „Rienzi" prüfte und ihm alle denkbare Unterstützung in Paris versprach. Er gab ihm Einführungsschreiben an den Verleger Schlesinger, der sich später als ein nützlicher Freund erwies, an die Directoren der großen Oper und des Théâtre de la Renaissance und an Habeneck, den Dirigenten der Concerte im Conservatorium. Mit diesen Briefen und einem beinahe leeren Geldbeutel, aber voller Hoffnungen, betrat Wagner Paris, „die grenzenlose Stadt des Glanzes und des Elends", wie er sie in einer Zeitungs-Correspondenz nennt.

Es war ein eigenthümliches Zusammentreffen und schien eine gute Vorbedeutung zu sein, daß der Mann, der Deutschlands größter Componist zu werden bestimmt war, sein Unterkommen in einem Hause fand, das durch eine Büste Molière's als die Geburtsstätte des großen Dichters, bezeichnet war. Wenn aber, wie ein Biograph Molière's sagt, Frankreich's größter Dramatiker sich mit Recht über „eine allgemeine Verschwörung aller Schriftsteller gegen ihn selbst" beklagen durfte, welches Recht hatte wohl Wagner, ein unbekannter Ausländer, bessere Behandlung seitens der Franzosen zu erwarten? Zwei und ein halb Jahre hindurch — vom September 1839 bis April 1842 — blieb Wagner in Paris, und diese drei Winter und zwei Sommer in der französischen Metropole können als eine Periode tiefster Armuth, hoffnungsloſen Kampfes um Ruhm und einer beinahe ununterbrochenen Reihe von Enttäuschungen genannt werden. Wir wollen diese Enttäuschungen kurz betrachten, indem wir sie mit Zahlen bezeichnen und dadurch ihre sich progressiv steigernde Wirkung auf das Opfer verstehen lernen.

Eine Reihe von Enttäuschungen.

Erste Enttäuschung. — Der Empfehlungsbrief an Habeneck, den Wagner von Meyerbeer erhalten hatte, übte insofern gute Wirkung aus, als er dem jungen Componisten freien Zutritt zu allen Proben des berühmten Orchesters des Conservatoriums verschaffte. Hier hörte er wieder Beethovens neunte Symphonie, und unter ihrem Einfluß schrieb er seine Faust-Ouvertüre, von der in einem späteren Capitel die Rede sein wird. Er wurde weiter angefeuert durch Schlesinger's Bemühungen, die Ouvertüre bei einem der Conservatorium-Concerte zur Aufführung zu bringen, und Habeneck's scheinbare Bereitwilligkeit. In Schlesinger's Zeitung, der „Gazette Musicale", erschien wirklich eine Notiz, in welcher es heißt, „daß eine von einem ungewöhnlich talentvollen deutschen Componisten, R. Wagner, componirte Ouvertüre soeben vom Conservatorium-Orchester durchgespielt worden ist und allgemeinen Beifall gefunden hat. Wir hoffen, dieses Werk bald zu hören und darüber zu berichten." In Wahrheit hatten die Directoren die Ouvertüre für „ein langes Räthsel" erklärt und sich gegen die Aufführung entschieden*). Es ist richtig, daß dieselbe Beethoven'sche Symphonie, deren klare und vollendete Wiedergabe Wagner so enthusiastisch bewunderte, Anfangs denselben Eindruck auf Habeneck und seine Musiker gemacht hatte, aber in diesem Falle hatte man die Proben während eines zweiten und dritten Winters fortgesetzt, bis jedes kleinste Detail verständlich geworden war. Habeneck dachte keinen Augenblick daran, daß die Verhältnisse bei Wagner's Ouvertüre ebenso liegen könnten, denn Musiker lernen niemals etwas aus ihren Erfahrungen. So mußte Wagner nicht nur die Qual erdulden, daß sein Werk nach dem ersten Versuch zurückgewiesen wurde, sondern auch die Vernichtung der Hoffnungen, die er an die möglichen Folgen eines erfolgreichen Debuts bei einem Concert des ersten Musikinstituts in Paris geknüpft hatte.**)

*) A. Jullien, „Richard Wagner: Sa Vie et ses oeuvres", Seite 28.

**) Jullien (Seite 27 und 28) fällt in den merkwürdigen Irrthum, zu behaupten, Wagner habe eine auf Goethe's „Faust" basirte Oper

Die zweite Enttäuschung bildete der Bankerott des Renaissance-Theaters, als gerade die erste Aufführung der „Novize von Palermo" stattfinden sollte, wie bereits in einem früheren Capitel erwähnt worden ist. Wagner hatte sein künstlerisches Interesse an diesem trivialen Werk bereits verloren, aber die Aufführung desselben würde ihm vielleicht die Wege zur Großen Oper geebnet haben, und es hätte seiner Eitelkeit geschmeichelt, wenn die Kunde über den Rhein gedrungen wäre, daß eine seiner Opern einen Erfolg im musikalischen Mittelpunkt der Welt errungen hätte, nachdem sie an einem deutschen Provinzialtheater abgelehnt worden war. Aber seine Eitelkeit sollte keine derartigen Triumphe in Paris feiern.

Dritte Enttäuschung. — Eine neue Gelegenheit, vor dem Pariser Publikum als Componist aufzutreten, schien sich zu bieten, als ein Drama Dumas', von Flotow als Oper arrangirt, zum Besten der in Paris wohnhaften polnischen Flüchtlinge aufgeführt werden sollte. Wagner kam auf den Gedanken, daß seine Ouvertüre „Polonia" eine annehmbare und passende Zugabe zu dem Programme bilden würde. Er übergab daher das einzige Exemplar der Partitur — Wagner ging damals sehr leichtsinnig mit seinen Manuscripten um — dem Dirigenten des Orchesters des Renaissance-Theaters, Duvinage, der versprach, das Werk zu prüfen, es aber nicht aufführte. Wagner verließ Paris, ohne die Partitur zurückzufordern, und hörte vierzig Jahre nichts von ihr, bis das Manuscript nach einer Reihe romantischer Rettungen aus Papierkörben in die Hände des Capellmeisters Pasdeloup gelangte, der es Wagner zuschickte. Letzterer ließ die Ouver-

schreiben wollen, und macht daher die kurzsichtigen Directoren des Conservatoriums dafür verantwortlich, daß eine solche Oper der Welt verloren gegangen sei, weil sie den Componisten beim Beginn seiner Arbeit entmuthigten. Die richtige Sachlage ergiebt sich aus Wagner's Mittheilungen im 4. Bande seiner „Gesammelten Schriften" (Seite 322), wo er erwähnt: „den schnellen Entwurf und die ebenso rasche Aufführung eines Orchesterstückes, das ich „Ouvertüre zu Goethe's Faust" nannte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden sollte."

türe am Geburtstag seiner Gattin, zwei Jahre vor seinem Tode, in Palermo aufführen*). Habent sua fata libelli.

Vierte Enttäuschung. — Ein anderes Mittel, durch das Wagner versuchte, sich dem französischen Publikum bekannt zu machen und das tägliche Brot für seine Familie zu verdienen (die durch den Verlust des Hundes, der zu seines Besitzers großem Gram gestohlen worden, zusammengeschmolzen war), bestand darin, daß er einige französische Romanzen componirte, in der Hoffnung, daß sie in den Salons gesungen werden und dadurch die Aufmerksamkeit eines Theater-Unternehmers auf ihn lenken würden, der dann vielleicht eine Oper bei dem Componisten bestellen könnte. Diese Hoffnungen erwiesen sich als Luftschlösser. Daß Niemand seine Musik zu Heine's „Zwei Grenadiere" besonders beachtete, kann nicht überraschen, denn die Composition gehört nicht zu seinen besseren Leistungen, daß aber seine reizenden Melodien zu Victor Hugo's „L'Attente", Ronsard's „Mignonne" und dem Wiegenlied „Dors, mon Enfant" weder einen Sänger fanden, der das Publikum mit ihnen bekannt machte, noch einen Verleger, der sie veröffentlichte, erscheint befremdend, ist es aber nicht, wenn man den damaligen Geschmack des Pariser Publikums berücksichtigt. Als letztes Zufluchtsmittel bot Wagner die Lieder dem Redacteur Lewald für seine Zeitschrift „Europa" an (in welcher die drei letztgenannten Compositionen auch erschienen), und begleitete seine Offerte mit den folgenden Worten, welche ein grelles Licht auf seine Lage werfen:

„Ich bin so frei, der „Europa" drei Musikstücke zuzusenden. Sie schrieben mir, daß Sie auf Verlangen 5 bis 9 Gulden für eine Composition zahlten. Da das Leben in Paris ungewöhnlich theuer ist, so hoffe ich, werden Sie wohlgewogenst dafür halten, daß mir das Maximum zugestellt werde, falls Sie nicht in Betracht der überaus zierlichen Abschrift noch einen Gulden mehr geben wollen." Schließlich

*) Die interessanten Details dieser Wanderungen theilt Jullien mit (Seite 28 und 29).

bittet Wagner um baldigen Abdruck, weniger aus Eitelkeit als — aus Geldnoth: „Ein Schelm, wer sich besser giebt, als er ist: — mich hat man hier so zugerichtet!“

Einen noch tieferen und wahrhaft pathetisch wirkenden Einblick in seine unglückselige Lage erhält man aus einigen Einträgen, die er in jener Zeit in sein Tagebuch machte*). So schreibt er am 23. Juni 1840:

„In dieser trüben, bangen Zeit fühle ich endlich recht lebhaft das Bedürfniß, mir ein ausführlicheres Tagebuch zu halten; ich hoffe von der Aufzeichnung der mich am meisten bewältigenden Gemüthszustände und der darin entstehenden Reflexionen dieselbe Labung für mein Wesen, wie Thränen dem gepreßten Herzen es sind. Unwillkürlich waren mir eben wieder Thränen gekommen; ist man feig oder ist man unglücklich, wenn man sich gern den Thränen hingiebt? — Ein kranker, deutscher Handwerksbursche war da; — ich bestellte ihn zum Frühstück wieder; Minna erinnerte mich bei dieser Gelegenheit, daß sie eben für Brot das letzte Geld würde wegschicken müssen. Du Aermste! Wohl hast Du recht — es steht schlimm mit uns, denn wenn ich Alles recht überlege, so kann ich mit Sicherheit eigentlich die größterdenkliche Misère für meine Lage voraussehen; Alles Bessere kann nur mit glücklichen Zufällen zusammenhängen; denn unter diese muß ich beinahe mitrechnen, wenn Menschen, auf die ich baue, aus freien Stücken und ohne Interesse etwas für mich thun; diese einzige Hoffnung wäre schmählich, wenn ich überzeugt sein müßte, daß ich gerade nur auf Almosen rechne; glücklicherweise muß ich aber annehmen, daß Leute, wie Meyerbeer, Laube — nichts für mich thun würden, wenn sie nicht glaubten, daß ich es verdiene. Aber mächtig kann dabei immer noch Schwäche, Laune, Zufall einwirken und mir demnach diese Leute entfremden. Das ist ein furchtbarer Gedanke, und dieser Zweifel und vielmehr die noch nicht erfolgte Bestätigung ihres Willens ist peinlich und macht meine Seele krank!“

Und unterm 29. Juni finden wir folgende Eintragung:

„Wie das künftigen Monat werden soll, weiß ich nicht: habe ich bisher Angst gehabt, so faßt mich nun bald Verzweiflung. Habe jetzt zwar Aussicht, mir durch Artikel und Aufsätze in der „Gazette Musicale“ etwas zu verdienen; ich will auch Artikel an Lewald nach Stuttgart an die „Europa“ schicken, um zu sehen, ob ich etwas damit verdiene. Aber selbst im glücklichsten Falle ist das unmittelbar Bevorstehende doch immer zu mächtig, als daß es mich nicht niederziehen sollte. 25 Franken habe ich nur noch. Davon soll ich am ersten einen Wechsel von 150 Francs, am fünfzehnten aber auch noch die Vierteljahrs-Miethe zahlen. Alle Quellen sind erschöpft; meiner armen Frau halte ich immer noch geheim, daß es schon so schlimm steht; ich hoffte immer,

*) Abgedruckt im „Zeitgeist“, 1886, Nr. 18 bis 20.

Laube sollte mir bis dahin schicken; ich hätte ihr dann erst entdeckt, wie wir ohne den auf nichts zu rechnen gehabt hätten und ich's ihr verheimlicht habe, um ihr von Sorgen schon ganz zerrüttetes Wesen nicht noch mehr zu ängstigen. Damit wird es nun aber wohl nichts werden. Denn am ersten kann ich es nicht mehr verheimlichen. Hilf Gott, das wird ein schrecklicher Tag werden, wenn nicht Hülfe kommt!"

Und Praeger erzählt (Seite 85):

„Nach einem Tage absoluten Fastens entschloß sich Wagner, Minna zur Verpfändung ihrer nicht sehr kostbaren Geschmeide zu rathen, um Brot schaffen zu können. Man denke sich seine Scham und verbissene Wuth, als er erfuhr, daß seine Frau schon seit einiger Zeit eins nach dem andern, ihre Ringe, Ketten und Armbänder habe verkaufen müssen, die tägliche Nahrung zu schaffen . . . Die Noth brachte die herrlichsten Seiten einer liebenden Natur zum wohlthätigsten Vorschein . . . Die gute Minna, welche bisher in ihrer ruhigen subordinirten Lage kaum bemerkt wurde — ward durch die Noth zur wahren Heldin . . . Die ganze Pariser Leidenszeit war eine ununterbrochene Kette von Aufopferung seitens der guten Minna, und nie sprach Wagner davon, ohne daß ihm die Erinnerung ihrer Hingebung Thränen brachte. Alle und jede Arbeit im Hause wurde von ihr mit größter Bereitwilligkeit verrichtet — sie scheuerte, wusch die Wäsche, kochte und flickte; dabei verheimlichte sie so viel als nur möglich alles, was ihn nur irgendwie unangenehm berühren konnte. Abends gingen sie zu Drei aus, denn der große Hund, dessen momentaner Verlust in London ihnen soviel Angst gemacht hatte, mußte immer den Spaziergang auf den Boulevards mitmachen."

Fünfte Enttäuschung. — Es ist anzunehmen, daß Hülfe kam, die Wagner zeitweilig aus der Noth errettete, denn er schreibt später, daß er vor seinen Erfahrungen in Paris niemals die volle Bedeutung des Wortes „Freundschaft" zu würdigen verstanden hätte, aber seine Anstrengungen, in seinem wahren Beruf als Componist thätig zu sein, schlugen nach wie vor fehl. Durch seine Mißerfolge entmuthigt und durch drückende Schulden gedrängt, entschloß er sich sogar, die Musik zu einem gassenhauerischen Vaudeville für ein Vorstadttheater anzufertigen. „Auch dazu", schreibt er, „gelangte ich aber vor der Eifersucht eines musikalischen Geldeinnehmers nicht", und Jullien berichtet, „daß die Musiker bei den ersten Proben erklärten, die Musik könne nicht gespielt werden, weshalb die Aufführung unterbleiben mußte".

Sechste Enttäuschung. — Als Componist konnte Wagner nicht noch tiefer hinabsteigen, und eine Stelle in einem Orchester konnte er nicht erlangen, weil er die dazu nothwendige mechanische Fertigkeit in der Handhabung eines Instruments nicht besaß. Aber er hatte eine Stimme und kam auf den Gedanken, er könne vielleicht im Chor eines kleinen Boulevard-Theaters Anstellung finden. „Die Sache endete", schreibt er, „schlimmer als bei Berlioz, als dieser sich in einer ähnlichen Lage befand. Der Kapellmeister, der mich untersuchte, entdeckte sofort, daß ich keine Stimme hatte und er mich nicht brauchen konnte".

Die Thatsache, daß der spätere Componist der „Nibelungen-Trilogie" und des „Parsifal" unfähig befunden wurde, im Chor eines untergeordneten Boulevard-Theaters zu singen, steht in ihrer Komik vielleicht beispiellos in der Geschichte der Musik da. Sie hat aber auch ihre pathetische Seite, wenn man bedenkt, welchen Demüthigungen sich dieser geniale Mann zu einer Zeit unterwerfen mußte, als er schon im Stande war, eine von so hoher Begeisterung erfüllte Oper wie der „Fliegende Holländer" und nicht weniger bemerkenswerthe Essays, Kritiken und Skizzen zu schreiben, von denen wir später sprechen werden.

Siebente Enttäuschung. — Als Wagner mit zwei Acten des „Rienzi" in seinem Koffer von Riga nach Paris reiste, malte er sich in seinem sanguinischen Gemüth zweifelsohne bereits aus, daß er sein Werk bald mit der prachtvollen Ausstattung, die damals nur von der Pariser Oper gegeben werden konnte, und den ersten Künstlern der Welt sehen würde. Als er nach Paris kam, legte er, wie er schreibt (IV, 321):

„den zur Hälfte fertigen Rienzi zunächst zur Seite, und mühte mich auf jede Weise zum Bekanntwerden in der Weltstadt zu gelangen. Hierzu fehlten mir aber vor Allem die persönlichen Eigenschaften: kaum hatte ich das Französische, das mir an sich instinktmäßig zuwider war, für das allergewöhnlichste Bedürfniß erlernt. Nicht im Mindesten fühlte ich Neigung, das französische Wesen mir anzueignen; aber ich schmeichelte mir mit der Hoffnung, ihm auf meine Weise beikommen zu können; ich traute der Musik, als Allerweltssprache, die Eigenschaft zu, zwischen mir und dem Pariser Wesen eine Kluft auszufüllen, über

deren Vorhandensein mich mein inneres Gefühl nicht täuschen konnte. — Wenn ich den glänzenden Aufführungen der großen Oper beiwohnte, was übrigens nicht häufig geschah, so stieg mir eine wollüstige schmeichlerische Wärme auf, die mich zu dem Wunsche, zu der Hoffnung, ja zu der Gewißheit erhitzte, hier noch triumphiren zu können: Dieser Glanz der Mittel, von einer begeisternden künstlerischen Absicht verwendet, schien mir der Höhepunkt der Kunst zu sein, und ich fühlte mich durchaus nicht unfähig, diesen Höhepunkt zu erreichen."

Aber die Erkenntniß, daß es jahrelangen Manövrirens und Intriguirens bedürfen würde, um „Rienzi" auf die Pariser Große Oper zu bringen, war eine der ersten enttäuschenden Erfahrungen, die Wagner in der Seinestadt sammelte. Er vollendete allerdings die Partitur während seines Aufenthaltes in Paris, aber in der Absicht, das Werk an einem deutschen Theater zur Aufführung zu bringen. Die Aussichten schienen sich etwas bessern zu wollen, als Meyerbeer, der unglücklicherweise den größten Theil der Zeit abwesend gewesen war, nach Paris zurückkehrte. Er war der einzige der großen Pariser Musiker, der wirkliches Interesse für Wagner an den Tag legte, dessen Bekanntschaften mit französischen Componisten und Anderen*) zu keinen greifbaren Resultaten führte, weil sie Alle von ihren eigenen Angelegenheiten zu sehr in Anspruch genommen waren, um

*) Unter Wagner's berühmten Bekannten in Paris waren Berlioz, Halévy, Scribe, Vieuxtemps und die Deutschen Kietz, Laube und Heine. Auber scheint er bei seinem ersten Aufenthalt nicht getroffen zu haben, obgleich er seine Opern bewunderte und einmal beinahe seine einzige Einnahmequelle verloren hätte, weil er einen Artikel für die „Gazette Musicale" schrieb, in welchem er Auber hohes Lob spendete und die Franzosen tadelte, weil sie ihm Donizetti und Rossini vorzogen. Der Redacteur weigerte sich, diesen Angriff auf die Abgötter jener Zeit zu veröffentlichen, und rieth Wagner, „sich nicht mit Politik (!) zu befassen". Es würde interessant sein, Heine's Ansicht über Wagner zu kennen, aber er hatte keine Gelegenheit, die Musik des jungen Componisten zu hören. Theodor Hagen erzählt, daß Heine zu ihm sagte: „Wissen Sie, was mir an diesem Talente verdächtig ist? Daß es von Meyerbeer empfohlen wird." Und Laube gegenüber sprach sich Heine wie folgt aus: „Ich kann mich eines lebhaften Interesses für Wagner nicht erwehren. Er besitzt ein unerschöpflich productives Wesen, von einem lebhaften Geist ununterbrochen getrieben und bewegt. Aus einer solchen mit unserer heutigen Bildung erfüllten Persönlichkeit müßte eine tüchtige moderne Musik sich entwickeln."

sich mit jungen Componisten beschäftigen zu können, die sich erst Bahn brechen wollten. Bei Meyerbeer lagen die Verhältnisse anders, und er erkundigte sich sofort nach dem Schicksal seines Schützlings, führte ihn auch zu Leon Pillet, dem Director der Großen Oper, um ihm den Auftrag, eine kurze zwei- oder dreiactige Oper zu componiren, zu sichern. Das Sujet war bereits vorhanden: es war die Sage vom fliegenden Holländer, die seit seiner Seereise unablässig in Wagner's Kopf gespukt hatte. Er erhielt von Heine die Erlaubniß, die von Letzterem der Sage beigefügten Einzelheiten benutzen zu dürfen, entwarf eine Skizze der Handlung und übergab diese Leon Pillet mit dem Ersuchen, ein französisches Libretto ausarbeiten zu lassen.

Soweit war die Sache gediehen, als Meyerbeer Paris wieder verließ. Kurze Zeit darauf hörte Wagner zu seinem Erstaunen von Pillet, seine Skizze gefiele ihm und Wagner sollte sie ihm doch für einen andern Componisten überlassen, dem er schon vorher ein Libretto versprochen habe. Der Director fügte hinzu, Wagner werde wohl umsomehr bereit sein, auf diesen Vorschlag einzugehen, als er ihm doch keine Hoffnung machen könne, seine Oper vor Ablauf von vier Jahren zur Aufführung zu bringen und in der Zwischenzeit sich unzweifelhaft ein anderes Sujet finden lassen werde! Wagner war selbstverständlich entrüstet und wies die Offerte entschieden zurück, in der Hoffnung, Meyerbeer werde bei seiner Rückkehr die Sache wieder in Ordnung bringen.

Im folgenden Frühjahr zog Wagner nach Meudon und hörte dort eines Tages, daß Leon Pillet in der That soweit gegangen war, den Entwurf des „Fliegenden Holländers" ohne Wagner's Einwilligung dem Dichter Paul Fouché zu übergeben, der ein Libretto für jenen „anderen Componisten", einen Mann Namens Dietsch, schreiben sollte. In der Angst, sein Anrecht auf den Entwurf ganz zu verlieren, entschloß sich Wagner schließlich, die Skizze für fünfhundert Francs zu verkaufen. Er erhielt aber glänzende Genugthuung, denn die Oper „Le Vaisseau Fantôme", deren Libretto von seinem eigenen Plan bedeutend abwich, com-

ponirt von Dietsch, machte Fiasco und mußte nach elf Vorstellungen zurückgezogen werden. Dietsch war zweifelsohne der Ansicht, daß nur Wagner's Entwurf das Fiasco herbeigeführt hatte, und auch er hatte eine „Genugthuung" zu verzeichnen, als er zehn Jahre später Capellmeister der Großen Oper war, wie wir sehen werden, wenn wir die romantische Geschichte des „Tannhäuser" in Paris besprechen.

Meyerbeer's Bemühungen, Wagner zu helfen, waren in jedem einzelnen Falle so vollständig fruchtlos — und Meyerbeer war damals ein sehr einflußreicher Mann —, daß Zweifel berechtigt sind, ob seine Anstrengungen für Wagner wirklich ehrlich gemeint waren. Edward Dannreuther bemerkt darüber:*)

„Was that Meyerbeer für Wagner? Er gab ihm ein Einführungsschreiben an Leon Pillet, ganz genau wissend, daß an der Großen Oper auch nicht die kleinste Chance für einen unbekannten deutschen Componisten vorhanden war. Wagner mit seinem „Liebesverbot" dem Théâtre de la Renaissance und Antenor Joly aufzuhalsen, war in den Augen der Pariser wenig mehr als ein schlechter Scherz: Das Theater hatte in demselben Jahr schon zwei- oder dreimal fallirt und war wieder auferstanden, und Joly's Motto war: Mon théâtre est mort, vive mon théâtre! Meyerbeer stellte Wagner ferner seinem Verleger Schlesinger vor. Und das ist Alles, was in Paris zu Stande kam — wenn wir nicht noch die Thatsache erwähnen wollen, daß Scribe eine wichtige Scene des „Rienzi" dem „Propheten" einverleibte, ohne die Quelle anzugeben.

Verlust der Columbus-Ouvertüre.

Der Empfehlungsbrief an Schlesinger erwies sich allerdings als außerordentlich nutzbringend für Wagner, der hätte verhungern können, während er seine ersten beiden großen Opern — „Rienzi" und „Der fliegende Holländer" — componirte, wenn der Verleger Schlesinger ihm nicht Gelegenheit gegeben hätte, durch Arrangements von Musikstücken für verschiedene Instrumente und Artikel für seine Musikzeitschrift sein Leben zu fristen. Schlesinger verschaffte Wagner auch die einzige ihm gewährte Gelegenheit, vor dem

*) Grove's „Dictionary of Music and Musicians", Band IV., Seite 358.

Pariser Publikum als Componist zu erscheinen. Bei einem für die Abonnenten seiner Zeitung, der „Gazette Musicale", gegebenen Concert stellte Schlesinger Wagner's „Columbus-Ouvertüre" an die Spitze des Programms, — ein Musikstück, das Wagner im Alter von zweiundzwanzig Jahren componirt und von dem Laube gesagt hatte, der Componist zeige sich noch unentschieden, ob er Beethoven oder Bellini folgen solle, das daher ungefähr den Eindruck eines in Heine's Styl geschriebenen Hegel'schen Essays machte. Ein französischer Kritiker, Henri Blanchard, wirft in seiner Besprechung der Pariser Aufführung die Frage auf, ob Wagner die Unendlichkeit des Oceans und des für die Begleiter Columbus' unerreichbar scheinenden Horizonts durch das Tremolo auf den hohen Tönen der Violinen wiedergeben wolle. Seiner Ansicht nach kamen die Blechinstrumente zu sehr zur Verwendung, trotzdem schien ihm die Ouvertüre „das Werk eines Künstlers mit großen, ausgeprägten Gedanken und guter Vertrautheit mit den Hilfsmitteln der modernen Instrumentation".

Diese Aufführung veranlaßte auch, daß die Landsleute Wagner's nach einer langen Pause wieder einmal von ihm hörten. Die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik", redigirt von Schumann, brachte die folgende Notiz:

„In dem neunten Concerte, welches Herr Schlesinger in Paris seinen Abonnenten am 4. Februar gab, kam unter anderem eine Ouvertüre von Richard Wagner zur Aufführung, einem Sachsen, wenn wir nicht irren, der seit längerer Zeit verschollen schien und zu unserer Freude sich wieder thätig zeigt."

In einem Wort, die Aufnahme der Ouvertüre war freundlich genug, um den Componisten zu ermuthigen, sie nach London an Jullien mit der Bitte zu senden, sie bei einem Promenaden-Concert spielen zu lassen. Jullien schickte das Manuscript aber zurück, und Wagner hatte kein Geld, um das Porto von London nach Paris zu bezahlen. Das Packet blieb daher in den Händen der Post und wurde später wahrscheinlich als altes Papier verkauft und eingestampft. Wenigstens sind alle späteren Anstrengungen der

Freunde Wagner's, seine Spur zu entdecken, fruchtlos geblieben.*)

So erwies sich selbst die eine scheinbare Ausnahme zu den Enttäuschungen, die Wagner in Paris erlitt, am Ende als ein Unglück, denn obgleich die Columbus-Ouvertüre, welche den großen Entdecker in dem Augenblick darstellt, in dem er das ersehnte Land erspäht, keine der werthvollsten Compositionen Wagner's war, so würde sie doch als Curiosität hohes Interesse besessen haben, besonders bei Gelegenheit der vierhundertjährigen Jubelfeier der Entdeckung Amerikas.

Musikalische Plackerei.

Die Arbeiten, welche Wagner für Schlesinger ausführte — das Lesen von Correcturen und das Arrangiren populärer Melodien und Opern für Pianoforte und andere Instrumente, sogar das vulgäre Cornet à piston — entsprachen freilich keineswegs dem Geschmack des ehrgeizigen jungen Genies, das sich danach sehnte, seine ganze Zeit auf neue Schöpfungen zu verwenden. Unter seinen Verhältnissen war diese Beschäftigung aber ein Göttergeschenk, ohne das er von der Armuth zermalmt worden wäre, die nach und nach so drückend wurde, daß, wie er einige Jahre später an Liszt schrieb, sein leerer Magen ihn oft in Versuchung führte, ein Verbrechen zu begehen; und zweifelsohne legte diese Hungerleiderei den Grund zu dem Magenleiden, das ihm in späteren Jahren so viel Schmerzen und Zeitverlust verursachte und schließlich seinen Tod herbeiführte. Unter den

*) Ich folge hier den Angaben Adolphe Jullien's, dem ein Freund sie mittheilte, der sie seiner Aussage nach direct von Wagner hatte: Andrew de Ternaut schreibt nun in den „Musical Times“ (London, 1. Januar 1894) daß er das Manuscript dieser Ouvertüre im Jahre 1878 bei einem Antiquarienhändler in Paris sah. Er hätte es für 40 Centimes haben können, wollte es auch zwei Tage später abholen, inzwischen war es aber an eine junge Dame verkauft worden. Ein Mitarbeiter der „Gazette Musicale“ theilt des weiteren mit, daß der erste Satz dieser Ouvertüre die Zweifel und Entmuthigungen des Helden bezeichnen sollte, wobei er immer durch eine Stimme von Oben geleitet wird, während das ganz kurze Schluß-Allegro seinen Erfolg feiert.

damals ausgeführten Arrangements befindet sich eines, dessen Titel ausführlich wiedergegeben zu werden verdient, weil er in merkwürdiger Weise den Schöpfer des modernen Musikdramas und den hervorragendsten Verüber der jetzt beinahe vergessenen Primadonna-Oper nebeneinander stellt: „La Favorite", Oper in vier Akten von Scribe, in's Deutsche übersetzt von A. Wagner. Musik von G. Donizetti. Vollständiges Arrangement für Pianoforte mit deutschem und französischem Text von Richard Wagner. Berlin, Schlesinger."

Einige Jahre früher wäre das Arrangiren derartiger Musik dem späteren Componisten des „Parsifal" wahrscheinlich weniger lästig gewesen, z. B. im Jahre 1835, als er einen Artikel über Bellini mit dem Titel: „Ein Wort zu seiner Zeit"*) schrieb, in dem er Bellini und Gesangmelodie auf Kosten der deutschen Operncomponisten lobte und Ansichten aussprach, die denen durchaus entgegengesetzt waren, welche sein reiferes Urtheil jetzt zu billigen begann. Den letzten Anstoß zu dem Entschluß, seinen „Schritt rückwärts" von Beethoven zu Bellini wieder zurückzunehmen, gab ihm seine Beobachtung der Methode der berühmten italienischen Sänger an der Pariser Oper. Er konnte hier deutlich sehen, daß die Popularität einer Oper lediglich davon abhing, welche Gelegenheit sie den Sängern gab, ihr technisches Geschick in glänzender Weise an den Tag zu legen, während die Beliebtheit der Sänger sich darnach richtete, bis zu welchem Maaße ihr Mangel an artistischem Gewissen ihnen gestattete, die Ohren des Publikums mit bedeutungslosen Virtuosenkünsten, ohne Rücksicht auf dramatische Wahrheit, zu kitzeln. Der Sänger war alles, der Componist und seine Werke garnichts. Seine Pariser Correspondenzen an deutsche Zeitungen sind voller sarkastischer Hinweise über diese Art Sänger, und in einem in seinen „Gesammelten Schriften" (Band 1, Seite 207—222) enthaltenen Essay: „Der Virtuos und der Künstler" liefert er eine höchst amüsante Beschreibung

*) Im „Rigaer Zuschauer". Abgedruckt in Kürschner's „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 381.

einer Ausführung des „Don Juan" in der Pariser Oper, ein Werk, das augenscheinlich den Sängern unbequem war und das Publikum langweilte. Trotzdem war das Haus überfüllt, und jeder Anwesende schien in äußerster Spannung. Weshalb? „Rubini schlug diesen Abend seinen berühmten Triller von A nach B!"

„Rubini wird erst göttlich auf dem B: darauf muß er kommen wenn ein Abend in der italienischen Oper Sinn haben soll. Wie nun der Trambolin-Springer zur Vorbereitung auf dem Sprungbrette sich wiegt, so stellt sich „Don Ottavio" auf sein dreitactiges F, schwillt zwei Tacte lang vorsichtig, doch unwiderstehlich an, nimmt nun aber auf dem dritten Tacte den Violinen den Triller auf dem A weg, schlägt ihn selbst mit wachsender Vehemenz, sitzt mit dem vierten Tacte hoch oben auf dem B, als ob es garnichts wäre, und stürzt sich mit einer brillanten Roulade vor Aller Augen wieder in das Lautlose hinab. Nun war es aus: jetzt konnte geschehen, was da wollte. Alle Dämonen waren entfesselt, und zwar nicht, wie am Schlusse der Oper auf der Bühne, sondern im Publikum. Das Räthsel war gelöst: um dieses Kunststück zu hören, hatte man sich versammelt, ertrug zwei Stunden über die vollständige Absenz aller gewohnten Operndelicatessen, verzieh der Grisi und Lablache, daß sie es mit dieser Musik ernstlich nähmen, und fühlte sich nun selig belohnt durch das Glücken dieses einen wunderbaren Momentes, wo Rubini auf das B sprang."

Erzählungen und Essays.

Dieses Essay, in welchem Wagner in so lebendiger Weise bewies, daß die Pariser Oper auf das Niveau des Circus herabgesunken war, indem sie durch rein mechanische Geschicklichkeit erfordernde Kunststücke Erstaunen erregen wollte, statt auf das dramatische und ästhetische Gefühl der Zuhörer zu wirken, ist keineswegs die einzige literarische Arbeit aus jener Periode, welche die Richtigkeit von Laube's Ansicht beweist, der 1843 in der Einleitung zu Wagner's „Autobiographischer Skizze" schrieb, die Pariser Erfahrungen hätten den Musiker auch zum Schriftsteller gemacht, dessen Manuscript durch den Blaustift des Redacteurs nicht mehr verbessert werden könnte. Unter den in jener Zeit entstandenen literarischen Arbeiten, welche für gut genug erachtet wurden, um den gesammelten Werken einverleibt zu werden, befinden sich zwei kurze Novellen: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" und „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris," ein

Dialog über die Eigenart der Musik: „Ein glücklicher Abend", sowie die Essays: „Ueber deutsches Musikwesen", „Der Virtuose und der Künstler", „Der Künstler und die Oeffentlichkeit", „Rossini's Stabat Mater" und „Ueber die Ouvertüre". Ferner erwähnen wir zwei Essays über den „Freischütz", das eine für das deutsche, das andere für das französische Publikum bestimmt, und einen Bericht über eine neue Pariser Oper" (Halévy's „La Reine de Cypre").

Obgleich alle diese Arbeiten in einer französischen Zeitschrift erschienen, schrieb Wagner sie sämmtlich in deutscher Sprache, denn er besaß nicht die Fähigkeit seiner Freunde Heine und Laube, beide Sprachen mit gleicher Gewandtheit zu behandeln. Von den beiden zuerst aufgeführten Novellen ist der deutsche Originaltext erhalten geblieben, die anderen wurden von Wagner's zweiter Frau Cosima, der Tochter Liszt's, in's Deutsche zurückübersetzt. Die Artikel über das Pariser musikalische Leben, welche er für mehrere deutsche Zeitungen schrieb — die „Dresdner Abendzeitung", Lewald's „Europa" und Schumann's „Neue Zeitschrift" (welche den amüsanten Aufsatz über Rossini's „Stabat Mater" abdruckte) — wurden von ihm nicht in die „Gesammelten Schriften" aufgenommen.*)

Wahrheit in Dichtung.

Persönliche Offenbarungen.

Wie Goethe seiner Selbstbiographie den Titel „Wahrheit und Dichtung" gab, so hätte Wagner umgekehrt seine Pariser Skizzen „Autobiographische Novellen und Essays" nennen dürfen, denn wer mit seinen Erlebnissen in Paris nur einigermaßen vertraut ist, wird zwischen den Zeilen fortwährend des Verfassers eigene Erfahrungen und Aspirationen erkennen. Die „Pilgerfahrt zu Beethoven" beginnt mit einem sarkastischen Gebet zur Noth und Sorge, seine stete Begleiterin, die ihn mit unermüdlicher Anhänglichkeit gegen

*) Einige dieser Aufsätze sind mit Anmerkungen in Kürschner's „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 273—286 abgedruckt.

Fortuna's lästige Sonnenblicke beschützt hat. Dann folgen einige durch und durch autobiographische Pinselstriche:

„Eine mittelmäßige Stadt des mittleren Deutschland ist meine Vaterstadt. Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends zum ersten Male eine Beethoven'sche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf unwohl wurde, Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit auch andere schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor Allem liebte, verehrte und anbetete. Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe des Genius zu versenken, bis ich mir endlich einbildete, ein Theil desselben geworden zu sein, und als dieser kleinste Theil fing ich an, mich selbst zu achten, höhere Begriffe und Ansichten zu bekommen, kurz, das zu werden, was die Gescheidten gewöhnlich einen Narren nennen."

Diese Begeisterung veranlaßt ihn, nach Wien zu reisen, einzig und allein, um das große Glück der persönlichen Bekanntschaft des großen Meisters zu genießen. Um sich das nöthige Reisegeld zu verdienen, schreibt er Sonaten, erreicht aber mit seiner mühevollen Arbeit nur, daß er ausgelacht wird. Schließlich muß er sich zum Componiren von Galopps und Potpourris erniedrigen, welche ihm endlich die Ausführung seines Vorhabens ermöglichen. Seine Abenteuer auf der Reise, wo er mit einer Bande böhmischer Musikanten und einem excentrischen Engländer zusammentrifft, können aus Mangel an Raum hier nicht wiedergegeben werden. Die folgenden Ansichten über die Oper aber, die er Beethoven in den Mund legt, sind von besonderem Interesse, weil sie beweisen, daß der Componist des „Rienzi" sich im Alter von siebenundzwanzig Jahren schon klar über einige der wesentlichsten Eigenschaften des modernen Musikdramas war:

„Aergerliche Arbeit," entgegnete Beethoven (unter Bezugnahme auf die Bearbeitung des „Fidelio", welche diese Oper dem Theaterpublikum seiner Zeit verständlicher machen sollte): „Ich bin kein Operncomponist, wenigstens kenne ich kein Theater in der Welt, für das ich gern wieder eine Oper schreiben möchte! Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinn wäre, würden die Leute davon laufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all' dem Zeuge zu finden sein, womit sie heut' zu Tage die Opern zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publicum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langeweile. Wer ein wahres

musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, und wäre es auch in der That, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte."

Niemals hat ein Künstler seine ganze eigene Laufbahn in so treffender Weise vorausgesehen und -gesagt, wie es Wagner in diesen Worten that, die er in seiner ersten Novelle schrieb, nach Vollendung des „Rienzi" und vor der des „Fliegenden Holländer". Von dieser Erzählung sagt Jullien, sie habe so großen Eindruck auf die Pariser Leser gemacht, „durch die Mischung von Poesie und Spott, von Begeisterung und Bitterkeit, daß Berlioz, der in solchen Sachen ein vorzügliches Urtheil besaß, es für angezeigt hielt, in einer speciellen Notiz im „Journal des Débats" darauf aufmerksam zu machen." Es ist nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß selbst Heine in seinen Pariser Briefen weder besseren Stil, noch schärferen Witz und beißendere Ironie — mit derselben, unter der Oberfläche liegenden Sentimentalität — entwickelte, wie Wagner in einigen seiner Skizzen, besonders in „Der Virtuos und der Künstler" und „Der Freischütz", welche bewundernswerthe Muster des Sarkasmus, der Persiflage und künstlerischen Verständnisses sind.

Der Held der zweiten Novelle: „Ein Ende in Paris" ist derselbe arme junge Musiker, der nach Wien gewandert war, um Beethoven zu sehen. Er befindet sich jetzt in Paris, fest entschlossen, Ruhm zu erwerben oder zu Grunde zu gehen. „In einem Jahr", ruft er seinem Freunde zu, „sollst Du meine Wohnung von jedem Gamin erfragen können, oder Du erhältst Nachricht von mir, wohin Du zu kommen hast, um — mich sterben zu sehen*). Er macht dieselben Erfahrungen, wie Wagner

*) So groß Wagner's Vertrauen in sein eigenes Genie auch war, so würde es ihn doch zweifelsohne erstaunt haben, wenn ihm vorhergesagt worden wäre, wie buchstäblich diese halb autobiographische Prophezeihung ein halbes Jahrhundert später in Erfüllung gehen sollte. Der Pariser „Figaro" vom 17. September 1891 enthält eine Beschreibung der Vorbereitungen, welche die Polizei getroffen hatte, um die 20 000 Menschen im Zaume zu halten, welche angeblich beabsichtigten, durch

selbst — versucht sich mit dem Componiren von Opern zu ernähren, componirt dann Lieder, steigt zum Niveau des großen Publicums hinab, indem er banale Tanzmusik schreibt, aber die Directoren ziehen die Erfüllung der gemachten Versprechungen in die Länge, die Künstler hören ihn nicht an, die Zeitungen stehen unter dem Einfluß von Cliquen; sein Feind stiehlt sogar seinen Hund, der seinen einzigen Trost bildet und mit dem er seine kärgliche Nahrung getreu getheilt hatte, bis Hunger und Entbehrungen ihn auf das Sterbebett werfen. Nach seinem Begräbniß schreibt sein Freund:

„Es war ein trauriges Geschäft. Die erste frische Winterluft hemmte den Athem; — Keiner konnte sprechen, und die Leichenrede blieb aus. Nichtsdestoweniger sollt Ihr aber wissen, daß der, den wir hier begruben, ein guter Mensch und braver deutscher Musiker war.

---

eine Demonstration gegen die Aufführung des „Lohengrin" zu protestiren. In der Menge befand sich ein altes Weib, allen Habitués der Boulevards wohlbekannt, die in dem Gedränge zu Boden geworfen wurde. Als man sie aufgehoben hatte, rief sie aus: „Was ist denn eigentlich hier los?" Und der Schreiber des Artikels im „Figaro" ruft aus: „Hier wurde ein Mensch gefunden, der nicht wußte, wer Wagner war!" („En voilà une qui ne conaît pas Wagner!") „Lohengrin" wurde vom 16. September 1891 bis zum 16. September 1892 einundsechzig Mal gegeben, und die Einnahmen beliefen sich auf mehr als eine Million Francs. Im Jahre 1893 wurden sogar von den 205 Aufführungen an der Pariser großen Oper 70, also mehr als ein Drittel, den beiden Wagner'schen Opern „Lohengrin" und „Walküre" gewidmet, während Meyerbeer, der so lange Vergötterte, nur 24 hatte und Gounod nur 15. Vom 1. August 1891 bis 31. Juli 1892 erzielten an Tantièmen: Wagner 69674 Francs, Meyerbeer 13397, Rossini 2245, Verdi 1162. Am 8. Mai 1894 war schon die hundertste Aufführung des „Lohengrin" an der Großen Oper. In der That ist Paris seit einigen Jahren ein wahres Bayreuth geworden. Die „Walküre", zuerst am 12. Mai 1893 aufgeführt, hatte im September 1894 schon ihre sechzigste Wiederholung: die fünfte erzielte 22627 Francs, die bis dahin höchste Abendeinnahme an der Großen Oper. Auch in den Lamoureux- und Colonne-Concerten steht Wagner seit Jahren obenan. Zola schrieb im November 1893: „Wagner hat dieses Jahr den Löwenantheil, und es ist nicht schwer vorauszusagen, daß dieser Antheil noch größer werden wird . . . . Seinen gänzlichen Sieg müssen wir acceptiren und uns zu Nutzen machen". Und im folgenden Jahre beklagt sich ein Mitarbeiter des „Journal des Débats", daß die „Wagnéromanie" bald so schlimm werden würde wie seiner Zeit die „Hugolatrie". Mehr kann man wahrlich nicht verlangen!

Er hatte ein weiches Herz und weinte beständig, wenn man die armen Pferde in den Straßen von Paris peinigte. Er war sanfter Gemüthsart und ward nie aufgebracht, wenn ihn die Gamins von den engen Trottoirs herunterstießen. Leider aber hatte er ein zartes künstlerisches Gewissen, war ehrgeizig, ohne Talent für die Intrigue, und hatte in seiner Jugend einmal Beethoven gesehen, was ihm den Kopf dermaßen verdrehte, daß er sich unmöglich in Paris zurechtfinden konnte."

In dem obigen Citat sind zwei Sätze hervorgehoben, weil sie die Aufmerksamkeit auf zwei der hervorstechendsten Charaktereigenschaften Wagner's lenken: seine Liebe zu Thieren und seine Unfähigkeit, die eigene Sache auf einem anderen als dem schnurgeraden und beinahe übertrieben ehrlichen Wege zu verfechten. Der letzteren Eigenschaft hatte er die meisten Feinde unter unwissenden Opernleitern, unfähigen Künstlern und aufgeblasenen Kritikern zu verdanken.

„In meiner guten Absicht," schreibt der Freund, „hatte ich nicht berechnet, daß ich keineswegs mit einem jener flüchtig überzeugten, lenksamen Köpfe zu thun hatte, sondern mit einem Menschen, dessen innigster Glaube an die göttliche und unbestreitbare Wahrheit seiner Kunst einen solchen Grad von Fanatismus erreicht hatte, daß er dem friedfertigsten, weichsten Gemüthe einen unbeugsamen, hartnäckigen Charakter beigegeben."

Auch das ist ein hervorragender Charakterzug Wagner's.

In der Werkstätte des Genies.

Keines der aus jener Zeit stammenden Essays gestattet einen tieferen Einblick in das Seelenleben Wagner's, als das mit dem Titel „Der Künstler und die Oeffentlichkeit." Der weiter unten folgende Satz ist besonders bemerkenswerth, weil er geschrieben wurde, ehe Wagner mit Schopenhauer's Werken bekannt war, und daher die natürliche Geistesverwandtschaft zwischen dem größten Musiker und dem größten Philosophen des neunzehnten Jahrhunderts klarlegt. Wagner berührt hier eines der Lieblingsthemata des großen Pessimisten (das in dem Kapitel über „Genie" im zweiten Bande der „Welt als Wille und Vorstellung" ausgesponnen ist),

indem er sagt: „Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! — Es ist sich selbst so ungeheuer viel: was soll ihm das Glück noch sein?“ Diesen Gedanken entwickelt Wagner in einem anderen Satz, der uns mitten in die Werkstätte des schaffenden Genies führt:

„Wenn ich allein bin, und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Accorden sich gestalten, und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu giebt, die Begeisterung in göttlichen Thränen durch das sterbliche, nun nicht mehr sehende Auge sich ergießt, — dann sage ich mir oft: welch' großer Thor bist du, nicht stets bei dir zu bleiben, statt daß du dich nun hinaus, vor jene schauerliche Masse, welche Publikum heißt, drängst, um durch eine gänzlich nichtssagende Zustimmung die absurde Erlaubniß zur fortgesetzten Ausübung Deines Compositionstalentes dir zu gewinnen! Was kann dir dieses Publikum mit seiner allerglänzendsten Aufnahme geben, das auch nur den hundertsten Theil des Werthes jener heiligen, ganz aus dir quillenden Erquickung hat?“

Weshalb trotzdem die Genies nach der Oeffentlichkeit streben, ist die Frage, welche Wagner in diesem Essay, das eine äußerst anregende Lectüre bildet, zu beantworten sucht. Wir haben hier nur noch für einen Gedanken Raum, der, wenn ich mich nicht sehr irre, Wagner's eigenen Gemüthszustand und Handlungsweise in der Periode beschreibt, in welcher in ihm zuerst der Plan des fliegenden Holländers reifte — der ersten Oper, in der er wirklich Wagner ist:

„Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! Es ist sich selbst so ungeheuer viel: was soll ihm das Glück noch sein?

Das sagt er sich dann auch, lächelt und — lacht, stärkt sich von Neuem; es dämmert und taucht in ihm auf: neu erklingt es aus ihm, heller und wonniger als je. Ein Werk, wie er es selbst nie geahnt, wächst und gedeiht in stiller Einsamkeit. Dieses ist es! Das ist das rechte! Alle Welt muß dieses entzücken: einmal es hören und dann —! Da seht den Rasenden laufen! Es ist der alte Weg, der ihm jetzt neu und herrlich vorkommt: der Koth bespritzt ihn; hier prallt er gegen einen Lakay an, den er in seiner Pracht für einen General hält und ehrerbietig grüßt; dort gegen einen nicht minder würdigen Garçon der Bank, an dessen schwerem Geldsacke über der Schulter er sich die Nase blutig stößt. Das sind alles gute Anzeichen! Er rennt und stolpert, und endlich steht er wieder dort im Heiligthume seiner Schmach!“

Der Löwe zeigt seine Krallen.

Daß ein Genie mit so glühendem Schaffensdrang während eines beinahe dreijährigen Aufenthaltes nicht mehr als einmal Gelegenheit erhielt, vor dem Pariser Publikum zu erscheinen — und selbst dann nur mit einer seiner unreifsten Ouvertüren —; daß er jeder schöpferischen Thätigkeit durch die Nothwendigkeit ferngehalten wurde, gewöhnliche Garküchenarbeit zu verrichten, d. h. musikalische Ragouts, Potpourris genannt, aus den Resten der von Anderen bereiteten Speisen zusammenzustellen — im Jahre 1841 mußte er neun Monate ohne Unterbrechung dieser „unwürdigen Beschäftigung", wie er es nennt, widmen —; daß er von seinen Freunden Geld borgen, seine Möbel verpfänden und seine Columbus-Ouvertüre verlieren mußte, weil er das Geld nicht hatte, um das Porto zu bezahlen; daß während dieser ganzen Zeit sein Gemüth durch die qualvolle Sorge um das Brot des nächsten Tages und den Schmerz der Erkenntniß, daß sein armes Weib unter diesen Entbehrungen auf das Schwerste litt, entsetzlich gepeinigt wurde —: das Alles war gewiß genügend, um aus dem liebenswürdigsten Enthusiasten einen verbitterten Misanthropen und Revolutionär zu machen. „Ich betrat nun eine neue Bahn", schreibt er, „die der Revolution gegen künstlerische Oeffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte". Dieses Gefühl der Nothwendigkeit einer Empörung war es, das, neben den Qualen des Hungers, ihm zuerst die Feder in die Hand gedrückt hatte, um Kritiken zu schreiben. Als Schlesinger seinen jungen Schützling zuerst aufforderte, sich nicht auf Potpourris zu beschränken, sondern auch Artikel für seine Zeitschrift zu schreiben, galt ihm, wie Wagner sagt:

„Beides vollkommen gleich, mir nicht. Wie ich in jener Arbeit meine tiefste Demüthigung empfand, ergriff ich diese, um mich für die Demüthigung zu rächen . . . In meinen Novellen stellte ich, in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor, meine eigenen Schicksale, namentlich in Paris, bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar. Was ich schrieb, war in

jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unsere modernen Kunstzustände: es ist mir versichert worden, daß dies vielfach amüsirt habe.“

Wagner ist seiner brüsken Art und Weise und seiner Bereitwilligkeit zum Polemisiren wegen oft getadelt worden. Aber in seiner Jugend war er ein friedfertiger und liebenswürdiger Mensch und blieb es seinen Freunden gegenüber sein ganzes Leben hindurch — ein schlummernder Löwe, der wohl sanft geblieben wäre, wenn man ihn sanft behandelt hätte. Nachdem man aber sein Fell unablässig gegen den Strich gerieben hatte, kann es nicht Wunder nehmen, wenn er seine Krallen zeigte, ehe er noch dreißig Jahre alt war, wenn er immer lauter und lauter seine Stimme ertönen ließ, weil die Welt ihn nicht eher für einen Löwen halten wollte, als bis sie seine schweren Pranken gefühlt hatte.

Die Vollendung des „Fliegenden Holländers“.

Die dreißig Monate, welche Wagner in Paris zubrachte, waren aber keineswegs verloren. Sie heilten ihn von seiner Liebe zu den wohlfeilen Kunststücken eines Donizetti, eines Hérold und Adam und führten ihn zu seiner ersten Liebe zurück: zu Weber und Beethoven. Sie erstickten für immer in ihm den Wunsch, Erfolge dadurch zu erzielen, daß er seine Ideale dem populären Geschmacke anzupassen versuchte — niemals wieder erniedrigte er sich, um dadurch zu triumphiren. Gleichzeitig lehrten ihn die Eitelkeit, Hohlheit und verschmitzte Falschheit der berühmten italienischen Sänger in Paris, wie ungerecht er die Künste seines eigenen Vaterlandes beurtheilt hatte. Er erkannte, daß die deutschen Sänger ihm als Stümper erschienen waren (wie er in seinem Pariser Essay „Ueber deutsches Musikwesen“, Band I, Seite 189, erklärt), weil von ihnen verlangt worden war, italienische Coloraturen zu singen, die sich für deutsche Stimmen nicht eigneten. Gebt ihnen deutsche Musik zu singen, und ihr werdet erkennen, daß „diese Stümper die wahresten Künstler sind und in ihren Herzen eine schönere Wärme glüht, als je Diejenigen über euch ausgossen, die in euren glänzenden Salons euch bisher entzückt!“ Er sollte

bald die buchstäbliche Wahrheit dieser Behauptung in der Hingebung eines Tichatschek und einer Schröder-Devrient und später in der edlen Kunst und den aufopfernden Anstrengungen solcher Künstler wie Schnorr von Carolsfeld, den Vogls, Niemann, Betz, Scaria, Materna, Malten, Sucher, Brandt und vieler Anderen, die ihm halfen, eine neue Kunst des realistischen dramatischen Gesanges zu schaffen, erkennen lernen. Aber das wichtigste Resultat seines ersten Aufenthaltes in Paris bestand in der Thatsache, daß er trotz unendlicher Unterbrechungen, Sorgen und Widerwärtigkeiten die Zeit fand, den „Rienzi" zu vollenden und den „Fliegenden Holländer" vollständig zu componiren. Wie wir gesehen haben, hatte er zwei Acte des „Rienzi" bereits in Riga componirt, die drei anderen wurden 1840 in Paris vollendet. Als er diese Arbeit ausführte, hatte er bereits die Hoffnung aufgegeben, diese Oper in Paris aufgeführt zu sehen, und seine Augen richteten sich nunmehr auf ein deutsches Theater, ganz besonders auf Dresden, wo damals die besten dramatischen Sänger engagirt waren und ein neues Opernhaus der Vollendung entgegen ging.

Die Geschichte des „Fliegenden Holländers" ist bis zu dem Tage erzählt worden, an dem der junge Componist seinen Entwurf für fünfhundert Francs verkaufte, weil er befürchtete, ihn sonst ganz zu verlieren. Glücklicherweise enthielt der Contract keine Bestimmung, welche ihm verbot, dieselbe Skizze zu einem Libretto für sich selbst zu verarbeiten, und da das geisterhafte Sujet vollständig Besitz von ihm ergriffen hatte, machte er sich sofort an's Werk. Aber nicht in Paris. Das Herannahen des Frühlings 1841 hatte sein heißes Verlangen nach der Natur und dem Leben auf dem Lande in unwiderstehlicher Weise geweckt. Das Landleben in der Nähe von Paris war indessen kein Luxus, den man sich mit Leichtigkeit verschaffen konnte.

„Es ist nicht möglich", ruft Wagner in einer seiner Correspondenzen an deutsche Zeitungen, betitelt „Pariser Amüsements", aus, „sich in die Einsamkeit, fern von den Aeußerungen der Pariser Cultur, zurückzuziehen, ohne eine bedeutende Reise zu machen! Glücklich der Banquier, der solche Reisen machen kann! Glücklich der geborene

Pariser, der solcher Reisen nicht bedarf! Wehe aber dem in Paris wohnenden Deutschen, der nicht Banquier ist! Er wird von diesem Meer von ungenießbarem Genuß unrettbar verschlungen, wenn es ihm nicht gelingt, Banquier zu werden. Möge Euch, Ihr dreißigtausend Nationaldeutschen in Paris, die Erlösung beschieden werden!“

Er war schließlich so glücklich, ein stilles Plätzchen in der Nähe ausgedehnter Waldungen in Meudon, zwei Meilen von Paris, zu finden, wo ihn nichts in seiner schöpferischen Thätigkeit stören konnte. Um seine Oper zu componiren, mußte er aber ein Instrument haben, und er erzählt:

„Denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich miethete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von Statten, und laut jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper componirt. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigsten äußeren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopf herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen; in München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei den Deutschen zu erklingen im Stande sind. — Endlich schickte ich meine neue Arbeit an Meyerbeer nach Berlin, mit der Bitte, ihr die Annahme an dem dortigen Hoftheater zu verschaffen. Mit ziemlicher Schnelle wurde diese bewirkt*). Da bereits auch mein „Rienzi“ für das Dresdner Hoftheater angenommen war, so sah ich nun der Aufführung zweier meiner Werke auf den ersten deutschen Bühnen entgegen, und unwillkürlich drängte sich mir die Ansicht auf, daß sonderbarer Weise Paris mir von größtem Nutzen für Deutschland gewesen sei. Für Paris selbst war ich jetzt auf einige Jahre aussichtslos: ich verließ es daher im Frühjahr 1842. Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.“

Mit diesen Worten schließt Wagner seine bewundernswerthe „Autobiographische Skizze“, und da seine „Mittheilung an meine Freunde“ auch nur wenige auf seine Person bezügliche Einzelheiten aus späteren Tagen enthält, so müssen wir

*) Es vergingen aber noch mehrere Jahre, ehe das Versprechen erfüllt wurde.

authentische Nachrichten aus erster Hand aus anderen Quellen schöpfen, und zwar hauptsächlich aus seinem Briefwechsel mit Liszt, sowie aus seinen Briefen an seine Dresdener Freunde Uhlig, Fischer und Heine*) und an Frau Wille, Praeger u. A.

Glücklicherweise wurde Wagner nach seiner Rückkehr nach Dresden mit einem Schlage ein berühmter Mann, so daß von diesem Zeitpunkt an Zeitungen und Zeitschriften von Nachrichten über ihn wimmeln. Diese Quelle darf allerdings nur mit der größten Vorsicht benutzt werden, was auch geschehen wird, denn niemals sind über einen Mann — wenn wir Politiker ausnehmen — mehr alberne und böswillige Lügen verbreitet worden, als über Richard Wagner. Und das hielt vier Jahrzehnte hindurch an, von der ersten Aufführung des „Rienzi" 1842 bis zur ersten Aufführung des „Parsifal" 1882, und selbst dann wurde noch weiter gelogen.

---

*) Diese Briefe sind von Breitkopf und Härtel in Leipzig in drei Bänden herausgegeben worden. Vorzügliche englische Uebersetzungen erschienen nur wenig später; der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt wurde von dem verstorbenen Dr. Hueffer übersetzt, die anderen Briefe von J. S. Shedlock: New-York, Charles Scribner's Sons. Betreff der „Autobiographischen Skizze" muß noch erwähnt werden, daß die kleinen Abänderungen, welche Wagner bei der Zusammenstellung der „Gesammelten Schriften" vornahm, im „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 288—289) ausführlich angegeben sind.

„Rienzi" in Dresden.

Vorangehender Briefwechsel.

Der Biograph des berühmten Wagner-Tenoristen Tichatschek erzählt, daß der Intendant der königlichen Oper in Dresden an einem der letzten Tage des Jahres 1840 das Manuscript einer neuen Oper erhielt. Das Packet war so riesengroß, daß sein Gewicht und Umfang allein die meisten Regisseure veranlaßt haben würde, die Oper für ungeeignet zur Aufführung zu erklären, ohne sie überhaupt anzusehen. Das Packet enthielt die Partitur des „Rienzi", welcher zwei Briefe beigelegt waren, beide vom 4. Dezember 1840 datirt, der eine an den General-Director Herrn von Lüttichau, der andere an den König Friedrich August II. von Sachsen gerichtet. Aus dem Brief an Lüttichau citiren wir folgende Sätze:*)

„Wie von jeher es eine meiner entzückendsten Hoffnungen war, auf der Hofbühne der Hauptstadt meines Vaterlandes ein größeres dramatisches Werk von meiner Composition aufführen zu sehen, habe ich auch in der letzten Zeit mich hauptsächlich mit der Vollendung einer Oper beschäftigt, deren Hauptparthien ich besonders für einige ausgezeichnete Talente berechnete, die das namhafte Glück genießen, Mitglieder der Dresdner Hofbühne zu sein. Dieses Werk, eine große Oper in fünf Akten, betitelt: Rienzi, habe ich soeben beendigt und beeile

*) Diese Briefe sind in Robert Proelß' „Geschichte des Hoftheaters in Dresden", Seite 118 u. f. S., vollständig abgedruckt.

mich nun, die Partitur und das Buch derselben E. E. zu übersenden und zwar mit dem Ersuchen, eine erste Aufführung derselben auf dem Hoftheater gestatten zu wollen. . . .

Als ich den Entschluß faßte, eine größere Oper ausdrücklich in der Absicht zu schreiben, sie dem Dresdner Hoftheater anzubieten, erfuhr ich, daß der Plan, ein neues großartiges Schauspielhaus für dasselbe zu erbauen, seiner nahen Ausführung entgegensähe; was man mir von den magnifiquen Verhältnissen berichtet, in denen dieses Gebäude vollendet werden sollte, gab mir die Idee ein, auch die äußeren Ausstattungen meiner Oper in einer Art auszuführen, die dem, was in einem solchen Hause zu leisten ist, entsprechen sollte. E. E. würden daher aus einem Ueberblick der Bücher meiner Oper ersehen, daß grade dieses Werk vielleicht geeignet sein dürfte, auf dem Repertoir des Hoftheaters einen Platz unter denen einzunehmen, die zunächst bestimmt sein werden, nach Eröffnung des neuen Hauses in Szene zu gehen. Vielleicht würde mir selbst die Kühnheit verziehen, mit der ich es wage darauf hinzudeuten, daß in der Reihe der zu dieser Eröffnung bestimmten Stücke gerade das Werk eines Sachsen, der sich redlich bemühte, seine besten und gereiftesten künstlerischen Kräfte seinem Vaterlande zu widmen, nicht unpassend einen schmeichelhaften Platz einnehmen dürfte."

In dem Schreiben an den König erinnert Wagner an die Thatsache, daß sein Stiefvater Geyer der hohen Ehre gewürdigt wurde, die Portraits der Mitglieder der königlichen Familie zu malen, und am Schluß des Briefes bittet er um Erlaubniß, die Oper dem König widmen zu dürfen.

Soweit sich feststellen läßt, hatten diese Briefe keine andere Wirkung, als daß die Oper für spätere Erwägung zurückgelegt wurde. Um die Erledigung zu beschleunigen, wandte sich Wagner an Meyerbeer, welcher den folgenden Brief an Lüttichau richtete:

„Ihre Excellenz werden mir vergeben, wenn ich Sie mit diesen Zeilen belästige, ich erinnere mich aber Ihrer steten Güte für mich zu lebhaft, um einem jungen interessanten Landsmann es abschlagen zu dürfen, wenn er, mit vielleicht zu schmeichelhaftem Vertrauen auf meine Einwirkung auf E. E., mich bittet, sein Anliegen mit diesen Zeilen zu unterstützen. Herr Richard Wagner aus Leipzig ist ein junger Componist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie hat, außerdem auch eine allgemeine literarische Bildung besitzt und dessen Lage wohl überhaupt die Theilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. Sein größter Wunsch ist, die Oper „Rienzi", deren Text und Musik er verfaßt hat, auf der neuen königlichen Bühne zu Dresden zur Aufführung zu bringen. Einzelne Stücke, die er mir daraus vorgespielt, fand ich phantasiereich und von vieler dramatischer Wirkung. Möge der junge Künstler sich des Schutzes E. E. zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes

Talent allgemein anerkannt zu sehen. Ich nehme nochmals die Nachsicht E. E. in Anspruch und bitte Sie, mir Ihr geneigtes Wohlwollen zu erhalten.

Hochachtungsvoll
E. E. ergebenster Diener
Meyerbeer."

Aber erst drei Monate später erhielt Wagner von dem Intendanten der Königlichen Oper die Benachrichtung, daß „Rienzi" zur Aufführung angenommen sei, und diese Entscheidung war, wie es scheint, in erster Linie den Bemühungen Tichatschek's zu verdanken, der sofort erkannte, welche wunderbare Heldenrolle die Oper ihm gab, sowie den Anstrengungen des Chor-Directors Wilhelm Fischer, der später einer der intimsten Freunde Wagner's wurde. Mit ihm trat Wagner ein halbes Jahr vor seiner Abreise von Paris in Briefwechsel über die geplante Aufführung des „Rienzi", während er schon sechs Monate vorher mit Ferdinand Heine, einem alten Freunde der Familie Wagner und damals Costümzeichner der Dresdener Oper, zu correspondiren begann. Diese Thatsachen beweisen, wie lange sich die Verwirklichung der Hoffnungen Wagner's, selbst nach Annahme seiner Oper, noch hinzog; zwischen der formellen Annahmeerklärung und der ersten Aufführung am 20. October 1842 vergingen nicht weniger als sechszehn Monate. Von den Qualen, welche er während dieses Zeitraumes des Hangens und Bangens erlitt, zeugen seine Briefe an Fischer und Heine.*)

Der erste der Briefe an Ferdinand Heine ist insofern interessant, als er zeigt, daß vor einem halben Jahrhundert ein Theil des deutschen Theaterpublikums dieselben Skrupel betreffs der Darstellung religiöser Ceremonien auf der Bühne hegte, wie sie heute noch in England vorherrschend sind. Diese religiösen Bedenken waren gegen die Handlung im „Rienzi" geltend gemacht worden. Um sie zu bekämpfen, machte Wagner darauf aufmerksam, daß es sich im „Rienzi"

*) Diese Briefe soll Jeder lesen, der sich für „Rienzi" interessirt, ganz besonders aber Diejenigen, welche bei einer Aufführung der Oper mitzuwirken bestimmt sind, denn sie enthalten eine Fülle werthvoller Winke über die correcte Wiedergabe, die sonst nirgends zu finden sind.

um das „katholische Costüm" und nicht um die „katholische Idee" handle, daß der Papst nicht als geistliche Macht, sondern lediglich als weltlicher Fürst auftrete, und daß die „Jüdin" und die „Hugenotten" Präcedenzfälle für seine Verwendung der gerügten Scenen bildeten. Er schließt mit den Worten:

„Priester und Geistliche sind doch wohl schon in feierlichen Prozessionen über die Dresdner Bühne gegangen? Es wäre mir lieb, wenn Sie mir dies bestätigten. Außerdem ist ja kein Mensch geeigneter, wie Sie, wertheſter Herr, dem Costüm eine gewisse Mischung zu geben, welche es dem Censor z. B. unmöglich macht, unbedingt den Cardinal nachzuweisen, wenngleich jeder Andere ihn erkennen kann." (Der Schlaukopf!) *)

Als diese religiösen Schwierigkeiten überwunden waren, traten andere Hindernisse in den Weg. Ehe man an „Rienzi" denken konnte, mußte „Adèle de Foix", die siebente Oper des Componisten dritten Ranges Reissiger, welcher der Kapellmeister der Dresdener Oper war, aufgeführt werden. Reissiger gab anfänglich vor, sich sehr für „Rienzi" zu interessiren, und schrieb in diesem Sinne an Wagner, als aber die tantalisirende Verschleppung ihren Anfang nahm, beantwortete er die zahlreichen Bitten des Componisten um Nachricht nicht mit einer einzigen Zeile. Ebensowenig antwortete Tichatschek auf die Briefe Wagner's. Ueber die Schröder-Devrient, welche die Rolle des Adriano creiren sollte, schrieb Wagner an Heine:

„Ich glaube ihr schon ein Dutzend Briefe geschrieben zu haben: daß sie mir darauf noch keine Zeile geantwortet hat, macht mich gerade nicht erstaunen, man weiß, was für viele Menschen Briefschreiben für eine schauderhafte Sache ist. Aber daß sie mir selbst niemals indirect ein Wort, einen Wink zukommen hat lassen, macht mich wohl recht unruhig. Mein Gott! In ihren Händen beruht so gar unendlich viel. — es wäre wirklich Menschlichkeit von ihr, wenn sie mir — vielleicht durch ihre Kammerjungfer einmal die Worte hätte zukommen lassen: „Seien Sie ruhig! Ich nehme mich Ihrer Sache an!"

*) Auch in Prag hatte man, im Jahre 1859, religiöse Bedenken. Wenigstens schrieb Wagner an Anton Apt, daß Director Thomé noch ein Bedenken hätte, „daß die Kirchengesänge darin bekannte Kirchenmelodien enthalten möchten. Ich habe ihn darüber gänzlich beruhigt, es sei durchaus nichts Bekanntes, sondern Alles Original; nicht wie in den Hugenotten".

Er war sogar soweit gegangen, der Sängerin dadurch zu schmeicheln, daß er sie bat, ihm mitzutheilen, von wem sie die Rolle der „Irene" gesungen zu haben wünsche — man denke sich den Wagner späterer Tage eine solche Bitte an eine Sängerin richten! —, ohne Antwort zu erhalten. Bald darauf hörte er, daß noch eine andere Oper vor „Rienzi" aufgeführt werden solle, nämlich Halévy's „Guitarrero", die er selbst für Pianoforte arrangirt hatte, um sich das Reisegeld zu verschaffen, als er Paris verlassen wollte. Der letzte Schlag war die Nachricht, auf den Wunsch der Schröder-Devrient werde „Rienzi" nochmals verschoben werden, um Gluck's „Armida" wieder aufzuführen. Ostern stand vor der Thür, und es schien nun wahrscheinlich, daß der „Rienzi" in dieser Saison überhaupt nicht mehr aufgeführt werden könne. Diese Aussicht veranlaßte ihn, sein Herz in einem pathetischen Briefe an Heine auszuschütten, in dem er diesen anfleht, nichts unversucht zu lassen, um die Sache zu beschleunigen:

„Wenn Sie oder irgend Jemand ganz genau wüßten, wie meine ganze Lage, alle meine Pläne, alle meine Beschlüsse durch ein solches Hinausschieben vernichtet würden, so würde man Erbarmen haben. . . . . Ich bin wahrlich ganz erschöpft. Ach! mir begegnet so wenig Erfreuliches, daß es mir wirklich von unsäglicher Bedeutung gewesen wäre, wenn es mir wenigstens in Dresden nach Wunsch ginge!"

Diese Unsicherheit betreffs der Aufführung hinderte ihn aber nicht, lange Briefe oder „Promemoria", wie er sie nannte, an Fischer senden, in denen er Winke giebt, wie sich die Schwierigkeiten der Partitur überwinden lassen. Er macht Vorschläge betreffs der Besetzung der Rollen, bittet Fischer, den Chor in der Kirchenscene, wenn irgend möglich, durch die Schüler der Kreuzschule zu verstärken, und zögert nicht, den kühnen Wunsch auszusprechen, die Pantomime solle von den regulären Mitgliedern des königlichen Schauspielhauses gespielt werden, damit sie in geeigneter Weise aufgeführt werde. Alles das läßt bereits den Wagner späterer Jahre erkennen. Er recapitulirt seine Stellung in den folgenden Worten:

„Es ist mir vor allen Dingen von der namenlosesten Wichtigkeit, daß die erste Aufführung meiner Oper möglichst tadellos und vollkommen in allen Theilen sei. Ich habe es zu lange verschoben, etwas für meinen Ruf zu thun, und zwar aus dem einzigen Grunde, daß ich eine schlechte Aufführung meiner Compositionen, wie sie an Provinzialtheatern nothwendig nur hätte bewerkstelligt werden können, für den entschiedenen Tod des Lebendiggeborenen ansehen mußte und erkannte, wie manches beachtenswerthe Talent bereits dadurch seinen frühen Untergang gefunden habe, daß es seine Productionen entstellt und unkenntlich zur Welt schicken mußte. Seit acht Jahren, — seit wann ich mich für gerüstet hielt, vor das Publikum zu treten, — habe ich daher ununterbrochen geschwiegen und jede Gelegenheit, eben nur unvollkommen aufzutreten, stets von mir gewiesen; desto mehr muß es mir also darauf ankommen, daß dieser endliche erste Auftritt so gelungen wie möglich sein möge."

Die Gefahr einer Verschleppung ohne Ende wurde schließlich so drohend, daß er dem Wunsche, nach Deutschland zurückzukehren und zu versuchen, ob seine persönliche Anwesenheit nicht einen wohlthätigen Einfluß ausüben könnte, nicht länger zu widerstehen im Stande war. Außerdem fühlte er ein unüberwindliches Sehnen, nach fünf Jahren der Abwesenheit in Rußland und Frankreich — in Riga und Paris — seine Heimath wiederzusehen. Auch war seiner Frau eine Badekur in Teplitz dringend nöthig; er unterwarf sich also weiterer musikalischer Plackerei für Schlesinger, um das nöthige Reisegeld zu erlangen, kreuzte den Rhein und schwur seinem Vaterlande ewige Treue, wie wir im letzten Kapitel gesehen haben.

Erste Aufführung des „Rienzi".

In Dresden wurde Wagner von seiner Freunden mit großer Herzlichkeit empfangen und fand zu seiner angenehmen Ueberraschung, daß die Vorbereitungen für die Aufführung des „Rienzi" in zufriedenstellender Weise im Gange waren. Das neue Opernhaus war gerade ein Jahr vor seiner Rückkehr, eröffnet worden und es darf ein glückliches Zusammentreffen genannt werden, daß dieses schöne Denkmal des Genies seines Erbauers Semper, die spätere Stätte der ersten Aufführungen des „Rienzi", des „Fliegenden Holländer" und des „Tannhäuser", mit Weber's „Euryanthe", der wahren Wurzelstätte der Wagner'schen Musikdramen, eingeweiht worden

war. Da die Proben für „Rienzi" nicht vor Juli beginnen sollten, hatte Wagner Zeit, seine Frau nach Teplitz zu führen. Dieser Badeort im Böhmerwalde ist immer einer seiner liebsten Zufluchtsstätten geblieben. Hier hatte er einige Jahre vorher den Plan seines „Liebesverbotes" entworfen, und hier fertigte er bei diesem Aufenthalt die erste Skizze des „Tannhäuser" an, nachdem er die der Oper zu Grunde liegende Sage kurz vor seiner Abreise aus Paris kennen gelernt und auf seiner Fahrt durch den Thüringer Wald die Wartburg erblickt hatte, die den scenischen Hintergrund der Oper bildet. Er sollte die alte Burg erst sieben Jahre später wiedersehen, als „Tannhäuser" bereits vollendet und aufgeführt worden, und er selbst als politischer Flüchtling, von der Polizei verfolgt, auf dem Wege nach der Schweiz war.

Es war ein Glück für die Zukunft des „Rienzi", daß der Componist zugegen war, um die Vorbereitungen zur ersten Aufführung zu leiten, denn wie er selbst zugestand, machte die außerordentlich complicirt gestaltete Composition manche Verbesserungen und Aenderungen nöthig, um sie den Erfordernissen der Bühne anzupassen. Seine Mußestunden benutzte er dazu, eine Opernskizze in Verse zu setzen, die er vor einigen Jahren entworfen hatte und nun dem Kapellmeister Reissiger anbot, der ein neues Libretto brauchte, und, wie andere erfolglose Operncomponisten, die Gewohnheit hatte, seine Mißerfolge auf die schlechten Librettos zu schieben. Diese Skizze führte den Titel „Die hohe Braut" und war nach dem Roman König's gearbeitet, den er einst an Scribe geschickt hatte. Reissiger vermuthete aber, wohl nicht ohne guten Grund, daß was Wagner nicht für sich selbst zu verwenden beabsichtigte, auch für ihn nicht gut genug sein würde, und lehnte das Anerbieten ab. Später stellte es sich heraus, daß er einen Irrthum begangen hatte, denn ein nicht viel besserer Componist, Namens Kittl, benutzte das Libretto und führte die Oper unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza" mit beträchtlichem Erfolge in Prag auf, und die Kritiker erkannten einstimmig an, daß der Erfolg zum großen Theil dem vorzüglichen Libretto zu verdanken sei.

Von dieser Zurückweisung seitens Reissiger's abgesehen, änderten sich Wagner's Aussichten nach seiner Ankunft in Dresden aber mit einem Schlage. Im Gegensatz zu den Leitern der Opern in Berlin und Paris (deren Handlungsweise wir später kennen lernen werden) hatten die Dresdner Autoritäten genug gesunden Menschenverstand, um zu verstehen, daß ein Mann, dessen Genie zum Componiren einer großen Oper ausreichte, auch am besten wissen müßte, wie sein Werk aufzuführen sei. Seine Rathschläge wurden nicht schroff zurückgewiesen, sondern erbeten, und aus einem unbekannten, nach Anerkennung strebenden Musiker, was er in Paris gewesen war, sah er sich plötzlich in einen geachteten Mann von beträchtlicher Bedeutung verwandelt. Dieser Umschlag wurde noch dadurch beschleunigt, daß die Sänger und Sängerinnen sich mehr und mehr für „Rienzi" begeisterten, je vertrauter sie mit der Partitur wurden. Selbstverständlich verbreitete sich die Kunde von diesem Enthusiasmus bald durch ganz Dresden, sodaß die Erwartungen bezüglich der bevorstehenden Aufführungen auf das höchste Maß gespannt waren.*)

Und das Publikum sollte nicht enttäuscht werden. Im Gegentheil: der Erfolg des „Rienzi" war so ausgesprochen, er fand eine so glänzende Aufnahme beim Publikum, daß Wagner mit einem Schlage der Held des Tages wurde. Es kann nicht geleugnet werden, daß alle Umstände zu seinen

*) Frau Kriete-Wuest, welche die Rolle der Irene creirte, und die erst vor einigen Jahren in Dresden starb, hat einem Mitarbeiter des Berliner Börsen-Courier verschiedene interessante Einzelheiten über Wagner's damaliges Leben mitgetheilt. Sie erzählte, er habe damals Zoologie, Botanik und Astronomie studirt, und ihr und ihrem Manne öfters Nachts im Garten geistreiche astronomische Phantasien vorgemacht. Bei ihrem Hochzeitsschmause habe er eine humoristische Ansprache von zwerchfellerschütternder Wirkung gehalten und sei damals überhaupt ausgelassen wie ein Kind und zu den tollsten Eulenspiegeleien aufgelegt gewesen. Von Schröder-Devrient erzählte sie; daß die Partie des Adriano der launenhaften Primadonna nicht recht paßte, und als Wagner sich einmal während der Probe einige Bemerkungen über ihren Gesang erlaubte, wurde sie fuchswild, warf ihm die Noten vor die Füße und schrie voll Aufregung aus dem Saal entfliehend: „Sing' er den Kerl allein!"

Gunsten wirkten. Die Besetzung der Rollen schloß die beiden besten dramatischen Sänger, welche Deutschland damals aufzuweisen hatte, Schröder-Devrient und Tichatschek, und mehrere andere sehr tüchtige Kräfte ein. Reissiger genügte als Dirigent für diese Oper vollkommen, und sein Orchester war vorzüglich, während Fischer für einen ausgezeichneten Chor gesorgt und Heine sein Bestes gethan hatte, daß die von der Intendanz mit großer Liberalität bewilligten neuen Costüme in jeder Beziehung der Oper würdig waren. Aber alle diese Anstrengungen und der Enthusiasmus der Darsteller würden nicht genügt haben, einen so großartigen Erfolg herbeizuführen, wenn die Oper nicht von der richtigen Art gewesen wäre, um das Publikum bei der ersten Aufführung hinzureißen. Der Eindruck, den der bisher gänzlich unbekannte Componist auf die Zuhörer machte, kann am besten daraus beurtheilt werden, daß er nicht nur wiederholt vor die Rampe gerufen wurde, sondern daß das Publikum bis zum Ende der Vorstellung im Theater aushielt. Das mag wie ein zweifelhaftes Lob klingen, ist es aber durchaus nicht, denn man muß bedenken, daß „Rienzi“ bei der ersten Vorstellung, horribile dictu, volle sechs Stunden in Anspruch nahm, von sechs Uhr Abends bis beinahe Mitternacht. Der vierte der fünf Acte begann erst um zehn Uhr — d. h. zu einer Zeit, in der man damals zu Bett zu gehen gewohnt war, auch wenn man sich die längste bisher bekannte Oper angehört hatte. Und hier blieb man nach dieser Stunde sitzen, um noch zwei Acte einer neuen, von einem unbekannten Componisten verfaßten Oper anzuhören!

Wagner war trotz seines Triumphs über die Länge der Oper entsetzt. Auf Fischer's frühere Einwände gegen die ungewöhnlich lange Zeit, welche „Rienzi“ in Anspruch nehmen würde, hatte er erwidert, nach seinen Berechnungen könne die Vorstellung nicht fünf Stunden, wie Fischer annahm, sondern ausschließlich der Zwischenacte höchstens vier Stunden dauern. Die Aufführung bewies, daß Fischer der Wahrheit näher gekommen war, als Wagner, und letzterer

eilte in Folge dessen am nächsten Morgen nach dem Opernhaus, um sein Werk erbarmungslos zu kürzen.

„Ich glaubte nicht, daß die Intendanz das Stück wiedergeben würde," erzählte er.*) „Nach zwei Uhr kam ich wieder hin, um zu sehen, ob nach meinen Anordnungen gestrichen sei. Ich glaubte nicht eher wieder einem Sänger oder Musiker unter die Augen treten zu können. Da sagten sie mir: „Herr Wagner, wir sollen das nicht streichen und auch das nicht." Da fragte ich: „Warum denn?" — „Ja, Herr Tichatschek ist dagewesen, der sagte, wir sollen es nicht streichen." Ich dachte: Ist Tichatschek unter deine Feinde gegangen? Am Abend fragte ich ihn darum. Da traten ihm Thränen in die Augen, und er sagte: „Ich lasse mir nichts streichen, es war himmlisch!"

Gelegentlich der fünfzigjährigen Jubelfeier der ersten Rienzi-Aufführung (20. October 1892) veröffentlichten die deutschen Zeitungen einen langen Brief, den Wagner am 6. November 1845 an seine Pariser Freunde schrieb, und der weitere interessante Einzelheiten mittheilt:

„Kinder, es ist wahr: meine Oper hat hier einen beispiellosen Erfolg gehabt, und es dies umsomehr zu bewundern, da es das Dresdner Publikum war, was diesen Erfolg aussprach. Nehmt an: ein Publikum, welches noch nie in die Lage gekommen war, über eine bedeutende dramatische Erscheinung ein erstes Urtheil auszusprechen. . . . . Nun, über den Erfolg der ersten Vorstellung seid Ihr unterrichtet — also nichts mehr darüber, er hat Epoche gemacht in den Annalen deutscher Opernaufführungen. Seitdem ist nun die Oper zum vierten Male gegeben worden. und zwar — ein unerhörter Fall — immer bei erhöhten Preisen und überfülltem Hause. . . . . Das Merkwürdigste ist mir die Ausdauer des Publikums: ich habe soviel als möglich gekürzt, immer aber dauert die Oper noch bis halb 11 Uhr, und noch bei keiner Vorstellung haben wir gesehen, daß ein Platz leer geworden wäre: mit der äußersten Spannung und Aufmerksamkeit hält Alles bis zum letzten Sinken des Vorhanges aus. Und das will für Dresden etwas heißen. Als ich an das Kürzen ging, mußte ich wunderliche Erfahrungen machen: Die Sänger sagten, „es ist furchtbar anstrengend," aber Keiner wollte sich etwas streichen lassen. Tichatschek habe ich völlig fußfällig beschworen, sich aus seiner entsetzlich angreifenden Partie etwas herausnehmen zu lassen: Keine Möglichkeit! Immer war seine Antwort: „Nein, denn es ist zu himmlisch! Es ist zu himmlisch!"

Diese Ansicht schien das Publikum zu theilen, und der Correspondent der Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik"

*) Diese Worte führt Glasenapp (I, 142) an, nach einem von Dr. Biereh in Dresden gemachten Stenogramm einer Mittheilung Wagner's im engen Freundeskreise.

(Schumann's Zeitung) schrieb: „Ich sage es aus inniger Ueberzeugung: Schade um jeden Tact, der herausgenommen werden muß." Um der Nothwendigkeit, die Partitur zu verstümmeln, aus dem Wege zu gehen, theilte man die Oper in zwei Abtheilungen, die an aufeinander folgenden Abenden aufgeführt wurden. Berlioz hörte das Werk in dieser Gestalt (oder wenigstens die letzten drei Acte) und besprach es sehr günstig in seiner „Voyage musical en Allemagne". Später wurde die Länge auf fünfeinhalb Stunden reducirt und das Werk wieder in einem Abend aufgeführt, immer vor vollen Häusern. Wagner's Ruf war gemacht, wie stand es aber mit seinem Einkommen? In dem erwähnten Briefe nach Paris spricht er von den Gerüchten, er habe für den „Rienzi" 2000 Thaler erhalten. In Wahrheit hatte ihm der Intendant nach der dritten Vorstellung in einem höchst schmeichelhaften Briefe 300 Thaler geschickt, „obgleich das gewöhnliche Honorar für eine Oper nur in 20 Louisdor bestände." Das war viel weniger, als Wagner nach einem so „fabelhaften Erfolge" zu erwarten berechtigt zu sein glaubte, und er spricht seinen festen Entschluß aus, in Zukunft nichts mehr der „Großmuth" eines Intendanten zu überlassen, sondern seine eigenen Bedingungen zu stellen. Unter solchen Umständen, schreibt er, würden seine Pariser Gläubiger noch warten müssen, weil seine alten Magdeburger Gläubiger mit Klagen drohen und in Dresden auch Verpflichtungen zu regeln sind. Aber er baut die unbegrenztesten Hoffnungen auf die Zukunft. Er sehnt sich nach seinen Pariser Freunden:

„Denn wisset nur: wir sind noch immer verwaist. Des Abends sitzen wir allein, allein, und Niemand tritt ein wie früher; ach! wie können doch die trübsten Tagen des Lebens so süße Erinnerungen hinterlassen! — Kinder, wir müssen doch auch wieder zusammen kommen! Laßt nur erst meine Opern wackere Zinsen tragen, sind die Gläubiger fertig, so kommen die Gläubigen daran."

Der Intendant von Lüttichau war von dem Erfolge des „Rienzi" so befriedigt, daß er begierig war, eine zweite Oper desselben Componisten aufzuführen. Die Partitur des „Fliegenden Holländer" befand sich seit längerer Zeit in Berlin, aber die Aufführung war unter allerlei Vorwänden

immer wieder verschoben worden, um für Werke von Componisten wie Lachner Platz zu machen. Wagner ersuchte nun um Rücksendung der Partitur, die aber nicht erfolgte, worauf er sie mit Entschiedenheit forderte und drohte, die Berliner Intendenz für die Folgen verantwortlich zu halten. Das hatte den gewünschten Erfolg, die Oper wurde zurückgeschickt und in Dresden aufgeführt. Ehe wir uns aber damit beschäftigen, müssen wir noch etwas bei der Handlung und der Musik des „Rienzi" verweilen.

Die Handlung in „Rienzi".

Erster Act. Scene: Eine Straße in Rom, welche im Hintergrunde durch die Lateran-Kirche begrenzt ist; im Vordergrunde rechts das Haus des päpstlichen Notars Rienzi. Es ist Nacht. Der Patrizier Orsini und seine Genossen legen eine Leiter an Rienzi's Haus und versuchen, dessen Schwester Irene, „das schönste Mädchen Roms", zu entführen. Während Irene sich von ihren Entführern zu befreien sucht, langen die Colonna's, den Orsini's feindliche Nobilis, an und kämpfen um den Besitz des Mädchens. Unter ihnen befindet sich Adriano, der Sohn Colonna's, der Irene liebt und, sobald er sie erkennt, sich bis an ihre Seite durchschlägt, um sie zu beschützen. Das Volk betheiligt sich an dem Kampfe, der seinen Höhepunkt erreicht hat, als Rienzi anlangt. Er erinnert das Volk daran, daß es ihm geschworen, auf den geeigneten Moment zum Losschlagen zu warten, während er den Nobili ihr schmähliches Betragen in scharfen Worten vorwirft. Die Nobili ziehen vor die Thore der Stadt, um dort ihren Kampf zur Entscheidung zu bringen, und der päpstliche Legat Raimondo frägt Rienzi, wann er das Zeichen zum Aufstand des Volkes gegen die Herrschaft der Nobili geben wird. Rienzi theilt ihm und dem Volke mit, daß ein langgedehnter Trompetenstoß das Signal zum Beginn des Kampfes geben soll. Dann wendet er sich an Adriano und überredet ihn, seine Partei zu verlassen, und ein echter Römer zu werden. Die Verliebten bleiben allein und tauschen Gelübde und Schreckens-

ahnungen aus, als plötzlich der langgehaltene Trompetenstoß ertönt, erst in weiter Ferne, bald aber näher und näher. Der Tag bricht an, aus der Kirche schallen Orgeltöne und der Gesang des Chors, das Volk versammelt sich und ruft Rienzi unter wildem Jubel zum König von Rom aus. Rienzi weigert sich, einen andern Titel als den eines Volkstribuns anzunehmen, und der Act schließt mit dem von Allen abgelegten Eidschwur, die Verbrechen der Patricier zu rächen.

Zweiter Act. Scene: ein großer Saal im Capitol. Friedensboten langen an und verkünden den Sieg des Volkes und seines neuen Tribuns über die Feinde. Rienzi erscheint, und die stolzen Nobili sind gezwungen, ihm zu huldigen. Sie bleiben allein zurück, schmieden ein Complot gegen Rienzi, und Orsini erbietet sich, ihn während der bevorstehenden Festlichkeiten zu ermorden. Aber Adriano hat die Verschwörer belauscht und warnt Rienzi. Die Gesandten der fremden Mächte erscheinen, von Herolden geführt, und überreichen Rienzi ihre Beglaubigungsschreiben; letzterer versetzt sie durch die Mittheilung in Erstaunen, Rom werde sich in Zukunft seine Könige selbst wählen. Sie bleiben indessen, um den Festlichkeiten beizuwohnen. Diese bestehen aus einer Pantomime, welche den Angriff des Tarquinius auf Lucretia's Tugend darstellt, gefolgt von einem Waffentanz und Kampf zwischen den alten Römern und Rittern in mittelalterlicher Tracht. Gegen das Ende des Waffentanzes drängen sich die Nobili an Rienzi, und Orsini führt einen Dolchstoß auf ihn, der an einem verborgenen Panzerhemd abprallt. Für diese neue Unthat werden alle Patrizier zum Tode verurtheilt. Aber Adriano, unterstützt durch Irene, fleht für das Leben seines Vaters, und trotz der Warnungen seiner Freunde begnadigt Rienzi alle Nobili, nachdem sie den Eid der Ergebenheit geleistet haben.

Dritter Act. Scene: ein großer öffentlicher Platz in Rom. Wild aufgeregte Volkshaufen erfüllen die Scene, man hört die Sturmglocken heftig läuten. Die Nobili haben ihren Eid gebrochen und drohen, sich der Stadt mit Gewalt

zu bemächtigen. Das Volk ruft ungestüm seinen Führer. Rienzi erscheint zu Pferde, begleitet von Irene und den Senatoren. Adriano versucht noch einmal, Rienzi von der Vernichtung der Patrizier abzuhalten, und erbietet sich, eine Versöhnung herbeizuführen. Rienzi weist ihn schroff zurück. Irene und Adriano bleiben wieder allein. Das Volk kehrt zurück und verkündet den neuen Sieg Rienzi's; unter den mitgebrachten Leichen befindet sich die des Colonna. Als Adriano den Leichnam seines Vaters erblickt, schwört er, an Rienzi Rache zu üben. Ein Triumphzug beschließt den Act.

Vierter Act. Scene: Breite Straße vor der Lateran-Kirche. Die Senatoren Baroncelli und Cecco beklagen, daß die von Rienzi beleidigten Gesandten Rom verlassen haben. Baroncelli klagt Rienzi des Verraths an und beschuldigt ihn, die Nobili nur begnadigt zu haben, um durch die Verheirathung seiner Schwester mit Adriano selbst Patrizier zu werden. Diese Behauptung hört Adriano, der die Gelegenheit zur Rache gekommen sieht und vortritt, um sich für die Wahrheit der Angaben Baroncelli's zu verbürgen. Rienzi schreitet inmitten eines festlichen Zuges der Kirche zu, die Verschworenen stellen sich ihm in den Weg, werden aber durch seine männlichen Worte zum Zurückweichen gezwungen. Als er eben seinen Fuß auf die Stufen der Kirche setzt, ertönt aus dem Innern ein schauerlicher Gesang, die Thüre öffnet sich, Cardinal Raimondo erscheint und belegt Rienzi mit dem Bann. Die Patrizier haben durch ihr Bündniß mit der allmächtigen Kirche den Kampf gewonnen. Rienzi's Gefolge flieht in wilder Bestürzung. Adriano fleht Irene an, mit ihm zu fliehen, sie stößt ihn zurück und erklärt, bei ihrem Bruder bleiben und mit ihm untergehen zu wollen.

Fünfter Act. Scene: eine Halle im Capitol. Rienzi fleht in brünstigem Gebet zu Gott, sein Werk nicht zu vernichten. Irene tritt auf, und er dringt vergeblich in sie, sich durch die Flucht mit Adriano zu retten. Er entschließt sich, noch einmal zu dem Volke zu sprechen, und verläßt die Scene. Adriano, durch Liebe und Gram zum Wahnsinn getrieben, macht noch einen Versuch, Irene zur Flucht zu überreden.

Indessen hört man immer steigenden Lärm in den Straßen, und die Scene verwandelt sich in den Platz vor dem Capitol. Der wüthende Pöbel weigert sich, auf Rienzi zu hören, und steckt das Capitol in Brand. Adriano sieht Rienzi und Irene umschlungen auf dem Altan des brennenden Gebäudes, von Flammen umgeben, und eilt zu ihnen, als das Capitol zusammenstürzt und ihn mit den anderen unter den Trümmern begräbt. Während der Vorhang fällt, sieht man die Nobili auf das Volk einhauen.

Wagner's Urtheil über „Rienzi".

Wagner's Beurtheilung seiner eigenen Werke zur Zeit ihrer Vollendung ist von den zeitgenössischen Kritikern mit größerem Mißtrauen aufgenommen worden, als das bei irgend einem anderen schaffenden Künstler der Fall gewesen ist. Und doch sehen wir heute, daß niemals ein Künstler seine starken und schwachen Seiten klarer erkannte, als Wagner. Die Urtheile, die er zu verschiedenen Zeiten über „Rienzi" abgab, liefern dafür einen deutlichen Beweis. Der objectivste und unparteiischste Kritiker dieser Tage könnte nicht mit größerer Schärfe darlegen, was in Wagner's Opern am meisten und am wenigsten zu loben ist, als er das selbst gethan hat.

Die Leser werden mir sicherlich Dank wissen, wenn ich, statt mein eigenes Urtheil über „Rienzi" abzugeben, die verschiedenen Bemerkungen Wagner's über die Oper zusammenstelle, die in zahlreichen seiner Essays und Briefe enthalten sind. Ich sehe umsoweniger Grund, anders zu handeln, als ich mit diesen Urtheilen vollständig übereinstimme, mit der einzigen Ausnahme, daß ich mit größerer Emphase die im „Rienzi" enthaltene dramatische Kraft und Lebendigkeit hervorheben würde, wie ja Meyerbeer das Libretto der Oper für das Beste, das er je gesehen, erklärt hat. Und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dieses Libretto eines der bestconstruirten und spannendsten ist, die bis dahin gedichtet worden waren, vollständig frei von dem gereimten Blödsinn, aus dem die meisten Operntexte bestehen, welche Voltaire zu

seinem häufig citirten Ausspruch veranlaßten: „Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, wird gesungen". Wagner's ganze Laufbahn als dramatischer Dichter läßt sich in dem Wort zusammenfassen, daß sie ein Versuch war, die Oper von diesem berechtigten Vorwurf zu befreien. Und dieser Versuch begann im „Rienzi", wenn auch nicht in der radicalen Weise, mit der er in seinen späteren dramatischen Dichtungen verfuhr.

Ueber Wagner's späteren Standpunkt gegenüber seinen frühesten Opern bestehen seit langer Zeit zwei Meinungen, die ihre Entstehung hartnäckiger Entstellung, theils aus Unwissenheit, theils aus Böswilligkeit und Unehrlichkeit entspringend, verdanken. Nach einer dieser Meinungen hat Wagner alle seine Werke überschätzt, nach der anderen hat er seine ersten Opern, einschließlich „Rienzi", den „Fliegenden Holländer" und selbst „Tannhäuser" und „Lohengrin" später selbst entschieden verworfen. Beide Ansichten sind gleich irrthümlich. Nicht nur überschätzte er den „Rienzi" nicht, sondern ging soweit, in der Vorrede zum ersten Bande seiner gesammelten Schriften geradezu um Entschuldigung zu bitten, weil er das Libretto dieser Oper mit seinen anderen Dichtungen zusammenstellte.

„Hätte ich bei der Abfassung dieses Opernbuches", fährt er fort, „nur im Mindesten dem Ehrgeize gefröhnt, mir die Allüren eines Dichters zu geben, so würde ich nach dem Stande meiner damaligen Bildung es wohl bereits ermöglicht haben, nicht ohne einigen Erfolg für Diction und Vers mich genügend correct zu zeigen, was mir bei der Ausführung eines früheren Operntextes: „Das Liebesverbot", sogar schon in dem Maße gelungen war, daß mir dies sogar die Anerkennung meines sonstigen Freundes Laube eintrug".

Er setzt dann auseinander, wie ihn die tägliche Erfahrung, daß das Publikum jener Zeit die schlechtesten deutschen Operntexte oder die stümperhaftesten Uebersetzungen französischer Librettos acceptirte, solange nur das Sujet selbst ein wirkungsvolles Theaterstück ausmachte, oder die Musik besonders vortrefflich war, wie in „Jessonda" und „Euryanthe", leichtfertig in der Herstellung des „Rienzi" machte.

An einer anderen Stelle (IV, Seite 319) sagt er, daß bei der Verfertigung des Textes zum „Rienzi" ihm:

„im Wesentlichen nichts Anderes einfiel, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben. Die „große Oper", mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effectreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa blos nachzuahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz. — Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ehrgeize Alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Conzeption und Ausführung meines Rienzi bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und Nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte*) . . . ."

Ich verwandte durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers, als es mir nöthig schien, um einen guten, nicht trivialen, Operntext zu liefern. Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu schreiben; aber sie fanden sich hie und da ganz von selbst, weil ich meinen Stoff eben nur durch die „Oper" hindurchsah. Im Stoffe suchte ich z. B. auch keineswegs eben nur einen Vorwand zum Ballet; aber mit den Augen des Operncomponisten gewahrte ich in ihm ganz von selbst ein Fest, das Rienzi dem Volke geben müsse, und in welchem er ihm eine drastische Scene aus der alten Geschichte als Schauspiel vorzuführen habe: dies war die Geschichte der Lucretia und der mit ihr zusammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom.

Daß diese Pantomime auf den Theatern, die den „Rienzi" aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachtheil für mich; denn das an ihre Stelle tretende Ballet lenkte die Beurtheilung von meiner edleren Intention ab und ließ sie in dieser Scene nichts Anderes als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken."

Für Wagner's hohe dramatische Mission ist es außerordentlich kennzeichnend, daß er selbst hier im „Rienzi", wo er an die Reformation der Oper überhaupt noch nicht dachte, nicht nur leeres Reimgeklingel und Trivialität vermied, sondern das gewöhnliche, vulgäre Ballet durch eine von der Handlung logisch bedingte Pantomime ersetzen wollte.

In einer Anmerkung in der Vorrede zum ersten Bande erwähnt er ferner, daß er den Text zum „Rienzi" abdruckt „als ein Mittel zur Berichtigung des Urtheils Derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihrer jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen und daher

*) Es muß daran erinnert werden, daß der „Rienzi" schon in Riga entworfen wurde. Wagner spricht wiederholt von dem Genuß, den es ihm gewährte, die alle Tage wiederkehrenden Sorgen und Mühen durch die künstlerische Begeisterung zu verscheuchen, welche das für seine Oper gewählte große historische Sujet in ihm hervorrief.

über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effecte erschrecken."

Alle diese Citate beweisen, daß Wagner, wenn er auch auf dieses frühe und lärmende Kind nicht besonders stolz war, doch gelegentlich ein gutes Wort für dasselbe hatte. Und obgleich er freimüthig zugestand, daß die Musik durch Auber, Meyerbeer und Halévy beeinflußt und ihrem Beispiel nachgebildet war, schrieb er doch auch die folgenden Worte: „Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf dieses mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch Eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der es durchweht." In seinen Briefen an Liszt (1849 bis 1858) finden sich mehrere Bemerkungen über „Rienzi", in denen er erklärt, er habe keine Lust, die Oper umzuarbeiten, weil er über sie hinausgekommen sei, daß er sie hauptsächlich als eine voraussichtliche Einnahmequelle schätze, und daß er einverstanden sei, wenn die Pariser ihr Glück damit versuchten, selbst wenn sie das Werk verstümmeln sollten, weil es keins seiner Herzblätter mehr sei, und weil es jedenfalls dem Pariser Geschmack besser zusagen würde, als seine späteren Opern. Diese Bemerkungen beweisen, daß er, wie erwähnt wurde, nicht besonders stolz auf „Rienzi" war, aber daß er keineswegs, wie seine Gegner immer behauptet haben, die Oper gänzlich verleugnete, oder daß er sie als eine Art Jugendsünde betrachtete. Dieses Mißverständniß, um einen milden Ausdruck zu verwenden, entstand aus einem Zwischenfall, der sich ereignete, als „Rienzi" unter Wagner's Leitung zuerst in Berlin aufgeführt wurde. Dieser Vorfall charakterisirt die Taktik seiner Gegner so vorzüglich und giebt gleichzeitig einen so tiefen Einblick in einen wichtigen Zug seines Charakters, daß er hier ausführlich besprochen zu werden verdient.

Eine undiplomatische Rede.

Zu jener Zeit (26. October 1847) hatte Wagner bereits die Partitur des „Tannhäuser" vollendet und in diesem Werk und dem „Fliegenden Holländer" eine eigene

Richtung geschaffen, was ihn naturgemäß veranlaßte, mit einem gewissen Grade von Geringschätzung auf den imitativen „Rienzi", mit seinem theatralischen Pomp, seinem betäubenden Lärm und seiner allgemeinen opernhaften Seichtheit herabzublicken. Unglücklicherweise war er niemals ein guter Diplomat. Er konnte nicht dasselbe Interesse für „Rienzi" heucheln, das er für seine beiden andern Opern empfand, und er vergaß, daß, wenn sein Genie auch seinem früheren Werk entwachsen war, das bei dem großen Publikum keineswegs der Fall war. Aber er war nicht im Stande, seine Gefühle zu unterdrücken.

„Ich verstand nicht anders, als sehr stümperhaft zu lügen," sagt er. „Nichts schadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühl des Besseren, was ich zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonal beim Beginn der Generalprobe, das Uebertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, der sich im „Rienzi" vorfand, und dem die Künstler mit großer Anstrengung zu entsprechen hatten als eine von mir begangene „künstlerische Jugendsünde" bezeichnete: die Recensenten brachten diese Aeußerung ganz warm vor das Publikum und gaben diesem sein Verhalten gegen ein Werk an, das der Componist selbst als ein „durchaus verfehltes" bezeichnet hätte, und dessen Vorführung vor das kunstgebildete Berliner Publikum somit eine züchtigungswerthe Frechheit sei. — So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine schlecht gespielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen, die, wenn ich mit vollem Glauben an ihren Werth und an meinen Eifer, diesen Werth zur Geltung zu bringen, an das Werk gegangen wäre, vielleicht dasselbe Glück gemacht hätte, was Werken von bei weitem geringerer Wirkungskraft dort zu Theil wurde."

„Vorzüge und Mängel des Rienzi."

Der Leser wird aus dem Vorstehenden Wagner's Standpunkt gegenüber dem „Rienzi" genau kennen gelernt haben. Seine Gefühle für dieses Werk mögen sich mit denen vergleichen lassen, die Schiller in reiferen Jahren für sein Erstlingswerk, „Die Räuber", hegte, wenn er dies seinen späteren Dramen gegenüberstellte. Aber „Die Räuber" werden jetzt noch häufig in Deutschland aufgeführt, und dasselbe ist bei „Rienzi" der Fall.*) Wahrscheinlich wäre die Oper bereits

*) „Rienzi" wurde während der Opernsaison 1889—1890 einunddreißig Mal und während der Saison 1890—1891 vierzig Mal in Deutschland aufgeführt. In der Saison 1892—93 hatte „Rienzi" 32 Aufführungen während „Lohengrin", die populärste aller dieser Opern, 250 hatte.

der Vergessenheit anheimgefallen, wenn die aus derselben Feder geflossenen größeren Werke sie nicht in der Erinnerung erhielten, es wäre aber durchaus unrichtig, zu behaupten, daß sie nur noch historischen Werth hat. Sie enthält zahlreiche Stellen, welche aus sich selbst Interesse verdienen, während andere dadurch interessant sind, weil sie die dem späteren Wagner eigenen Eigenthümlichkeiten in der Harmonie und Orchestrirung andeuten, während die Ouvertüre, welche erst nach Vollendung der ganzen Oper geschrieben wurde, ein vorzügliches Stück für populäre Concerte ist und immer lebhaften Beifall findet. Man kann nicht leugnen, daß „Rienzi" langweilig ist, wie er gewöhnlich gegeben wird, aber mit einem dramatischen Dirigenten, wie Anton Seidl, und mit einem Niemann oder Schott in der Titelrolle, welche die dramatischen Eigenschaften in ebenso helles Licht zu setzen verstehen, wie die musikalischen, ist die Oper heute noch in hohem Grade interessant. Wenn viele der Melodien auch so trivial und leicht sind, wie der begeistertste Verehrer der Drehorgel das nur wünschen kann, so besitzen Rienzi's Gebet und mehrere der Finale doch genug melodische Tiefe und Orginalität, um ihnen noch auf viele Jahre hinaus eine gelegentliche Wiedergabe zu sichern. Wir finden dort nicht wenige melodische und dramatische Knospen — Spuren des echt Wagner'schen Melos, überraschende Modulationen und effectvolle Stellen in der Instrumentirung, — welche sich in seinen späteren Werken voll entfalteten, einschließlich einiger bestimmter prophetischer Anklänge an „Tannhäuser" und „Lohengrin", während die hohe Wirksamkeit des Libretto den echten Dramatiker verräth — den größten, von rein schauspielerischem Standpunkt, den Deutschland je besessen hat.

Der schwerste Fehler des „Rienzi" ist der Gedanke, die Rolle des Liebhabers einer Sängerin zuzutheilen. Diese Absurdität berührt uns heute dadurch nicht weniger empfindlich, daß wir uns in's Gedächtniß zurückrufen, daß dies in den Glanztagen der italienischen Oper die Regel war, die den Gipfel der Thorheit in einem Werke Bellini's erreicht, in dem selbst der typische männliche Liebhaber,

Romeo, von einem weiblichen Wesen dargestellt wird! In jener guten, alten Zeit wurden die Opern nur für die Sänger und die Bewunderer ihres gesanglichen Geschicks geschrieben. Wie wenig das Verständniß für die Grenzen des dramatisch Erlaubten entwickelt war, zeigt am deutlichsten der Umstand, daß selbst Wagner eine solche Absurdität verüben konnte — Wagner, der bald darauf der Schöpfer des modernen Musikdramas werden sollte, in dem das Spiel die Hauptsache ist und die Vocal- und Instrumentalmusik nur dazu dient, die Gemüthserregungen der handelnden Personen mit stärkerer Gewalt vor Augen zu führen.

Wer Wagner's spätere Musikdramen kennen lernt, wundert sich oft, woher die Behauptung stammt, daß er lärmende Musik componire. Wenn er aber dann den „Rienzi" hört, mit seinem lauten Orchester, verstärkt durch Militärmusik auf der Bühne, seinen Trommeln und Sturmglocken, seinen Trompetenfanfaren und lauten Gesangsstücken, so wird er sich nicht länger wundern. Als „Rienzi" zuerst aufgeführt wurde, erstand zuerst die Ansicht, Wagner'sche Musik sei laut und lärmend, und da erste Eindrücke sich nur schwer verwischen lassen, so klebt dieser Vorwurf noch heute an dem Componisten. Während einer „Rienzi"-Vorstellung erinnert man sich unwillkürlich des Berliners, der nach einer Aufführung einer Spontini'schen Oper auf die Straße trat, ein Militärorchester hörte und begeistert ausrief: „Gott sei Dank, endlich einmal weiche Musik!"

Der „Fliegende Holländer".

Tappert theilt uns mit, daß Laube am 11. November 1842 an den Regisseur Moritz vom Hoftheater in Stuttgart schrieb: „Wäre nicht Wagner's „Rienzi" etwas für Sie? Er macht horrendes Glück in Dresden, und die Dampfwagen sind voll Wallfahrer darnach." Es scheint also, als ob schon mit „Rienzi" der Brauch in's Leben gerufen worden wäre, Wallfahrten nach den Städten zu unternehmen, in denen Wagner's Opern zuerst oder am besten aufgeführt wurden. Dieser Brauch blieb nicht nur bestehen, sondern entwickelte sich immer mehr, als der „Fliegende Holländer" und „Tannhäuser" in Dresden, „Lohengrin" in Weimar, „Tristan und Isolde" und die „Meistersinger" in München und der „Nibelungenring" und „Parsifal" in Bayreuth aufgeführt wurden. Der Brauch war eine ganz neue Erscheinung in der Geschichte der Musik und außerordentlich charakteristisch für die ganze Wagner-Bewegung; er bildet eine beredte Huldigung für die Neuart und Großartigkeit dieser Werke, welche selbst Diejenigen anzogen, die mit dem festen Entschluß kamen, sich ablehnend zu verhalten.

Der Erfolg des „Rienzi" wurde noch durchschlagender, als Wagner, nach den ersten Vorstellungen, die Aufführungen selbst dirigirte. Er war natürlich viel besser, als Reissiger im Stande, die effectvollsten Stellen der Partitur zur Geltung zu bringen. Es kann daher auch nicht überraschen,

daß der Intendant von Lüttichau begierig war, wie schon erwähnt worden ist, diesem Erfolg sofort die Aufführung der zweiten, noch nicht erprobten Oper Wagner's folgen zu lassen. So traf es sich curioser Weise, daß der „Fliegende Holländer", der unmittelbar nach der Vollendung des „Rienzi" in der merkwürdig kurzen Zeit von sieben Wochen componirt worden war, auch innerhalb von zehn Wochen nach der ersten Aufführung seines Vorgängers über die Bühne gehen sollte. Ein so plötzlicher Wechsel im Geschick eines Componisten, der bis dahin vergeblich an die Thüren unzähliger Theater geklopft hatte, war gewiß überraschend. „Ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimathloser, fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erstaunen betrachtet," ruft Wagner aus, und sein schneller Erfolg erzeugte naturgemäß eine Stimmung glücklichen Uebermuths und nährte Hoffnungen, die sich nicht verwirklichen konnten, wie er bald genug erfahren sollte.

„Bereitwillig erfaßte ich das Anerbieten der Dresdner Direction", erzählt er (IV, 339), „und studirte die Oper schnell ein, ohne sonderliche Sorge für die Mittel der Aufführung: das Werk erschien mir unendlich einfacher für die Darstellung, als der vorangegangene „Rienzi", die Anordnung der Scene leichter und verständlicher. Die männliche Hauptparthie zwang ich fast einem Sänger auf, der genug Erfahrung und Selbstkenntniß hatte, um sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen. — Die Aufführung mißglückte in der Hauptsache durchaus. Dieser Erscheinung gegenüber fühlte sich das Publicum umsoweniger zu Erfolgsbezeugungen bestimmt, als es von dem Genre selbst verdrießlich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem „Rienzi" Aehnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradeswegs Entgegengesetztes. Meine Freunde waren betreten über diesen Erfolg; es lag ihnen fast nur daran, seinen Eindruck sich und dem Publicum zu verwischen, und zwar durch eine feurige Wiederaufnahme des „Rienzi". Ich selbst war verstimmt genug, um zu schweigen und den „Fliegenden Holländer" unvertheidigt zu lassen."

Wenn auch der Hauptgrund des Nichterfolgs in der Enttäuschung des Publikums über die Entdeckung zu suchen war, daß die Oper nicht à la „Rienzi" geschrieben war, so trugen doch noch andere Umstände dazu bei. Die Aufführung war in großer Eile und ohne genügende Sorgfalt vorbereitet worden, und die Besetzung war nicht besonders gut, gleichzeitig verursachte der durchaus neuartige Stil der Ge-

sangsparthien den Sängern unerwartete Schwierigkeiten und erforderte mehr schauspielerisches Können, als sie besaßen. Die Schröder-Devrient allein genügte: „sie studirte die „Senta" und gab diese Rolle mit so genial schöpferischer Vollendung, daß ihre Leistung allein diese Oper vor völligem Unverständnisse von Seiten des Publikums rettete und selbst zur lebhaften Begeisterung hinriß." Aber gerade das war Wagner keineswegs angenehm, mißfiel ihm sogar. Er hatte gehofft, seine Oper werde durch ihren eigenen, inneren Werth einen Erfolg erringen, statt dessen schien sie jetzt weiter nichts als eine Primadonnen-Oper zu sein, das heißt, ihr Erfolg schien, für die nächste Zukunft wenigstens, lediglich von der Kunst und der Popularität einer beliebten Sängerin abzuhängen.

Es ist nicht unmöglich, daß der „Fliegende Holländer" trotz alledem hätte vor seinem Schicksal bewahrt werden können, wenn die Aufführung mit größerer Sorgfalt vorbereitet worden wäre. Wie Wagner über die Inscenirung dachte, geht aus einem Briefe hervor, den er zehn Jahre später an Fischer schrieb, und in welchem er die von ihm selbst geleitete Aufführung der Oper in dem kleinen und unbedeutenden Theater in Zürich mit der im königlichen Hofopernhause in Dresden vergleicht:

„Jetzt mehr denn je erkannte ich, welche schlechte Aufführung gerade von diesem meinem Werke Dresden geliefert hat, indem ich — ohne alle Illusion — erkennen mußte, daß z. B. auf dem hiesigen Winkeltheater eine durchaus gelungene und deshalb wirksame Aufführung zu Stande zu bringen war. Wenn ich daran denke, was der phantasievolle Dresdner Maschinist Hänel auf seiner herrlichen Bühne für eine grenzenlos unbeholfene und lederne Vorstellung vom Fliegenden Holländer damals zu Tage förderte, so faßt mich jetzt nachträglich noch Ingrimm. Herrn Wächter's und Risse's geniale und energische Leistungen sind mir auch noch im getreuen Gedächtnisse! Daß es mir bei meiner sechsjährigen königlichen Kapellmeisterschaft nicht gelingen wollte, diese Oper (mit Mitterwurzer u. s. w.) wieder heraus und zu Ehren zu bringen, wird auch nur der begreifen können, der sich überhaupt von einem Dresdner Hoftheater einen Begriff machen kann."

Man darf nicht vergessen, daß diese Zeilen im Jahre 1852 geschrieben wurden. Heute besitzt Dresden eine der bestgeleiteten Opern in Deutschland und liefert die besten Auf-

führungen Wagner'scher Werke. Wagner selbst hörte seinen „Fliegenden Holländer" dort im Jahre 1881 und sprach seine unverhohlene Anerkennung über die Inscenirung und die geschickte Handhabung der beiden Schiffe aus. Aber volle zwanzig Jahre nach ihrer ersten Aufführung verstrichen, ehe die Oper in Dresden wieder auf die Bühne gelangte. Sie wurde in Cassel fünf Monate nach der Dresdener Première aufgeführt und in Berlin im Jahre 1844, aber dann vergingen genau zehn Jahre, ehe irgend ein Opernhaus das Werk wieder aufführte. In Wien erfolgte die erste Vorstellung erst 1860, in München und Stuttgart erst 1864 und 1865 und in Hamburg erst 1870. So langsam wurden Wagner's Opern anfänglich dem großen Publikum vorgeführt! Aber seitdem haben sich die Zeiten geändert: im Jahre 1883 hatten Berlin und Dresden die hundertste Aufführung des „Fliegenden Holländer" zu verzeichnen, während der Saison 1889—1890 wurde die Oper in Deutschland 101 Mal, während der Saison 1890—1891 sogar 129 Mal aufgeführt. Das beweist, daß fünfzig Jahre nach ihrer ersten Vorstellung Wagner's Werke noch immer in der Gunst des Publikums steigen.

Die Alten klagen beständig, daß es den Jungen unserer Tage an Pietät für das Alte mangelt. Ist es aber zu verwundern, daß „das Ei manchmal klüger als die Henne ist", wenn die Henne oft so sehr thöricht handelt? Wer kann es den jungen Dresdnern verargen, welche im Jahre 1883 der hundertsten Aufführung des „Fliegenden Holländer" beiwohnten, wenn sie sich besser dünkten, als ihre beschränkten Vorfahren, die so wenig im Stande gewesen waren, die poetischen und musikalischen Schätze dieser Oper zu würdigen, daß sie dieselbe nach der vierten Aufführung verschwinden ließen und zwanzig Jahre lang keinen Versuch machten, sie wieder zu hören? Wir wollen erst kurz dieses Drama und seine Musik prüfen und uns dann darüber unterrichten, wie dasselbe, von der lang andauernden Vernachlässigung nach den ersten Aufführungen in Dresden, Cassel und Berlin abgesehen, von den zeitgemäßen Kritikern

aufgenommen wurde, und welcher Art die Gründe für die ihm zugefügte ungerechte Behandlung waren.

Die Handlung des „Fliegenden Holländers".

Die Sage von dem Fluch, der den fliegenden Holländer betroffen, kann nicht treffender und packender erzählt werden, als in der Ballade, welche Senta im zweiten Acte singt. Diese Ballade bildet das Skelett, welches die Handlung der Oper trägt, und wir lassen sie daher wörtlich hier folgen:

I.

Johohoe! Johohoe! Hojohe!
Traft ihr das Schiff im Meere an,
Blutroth die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
Des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
Hui! — Wie saust der Wind! — Johohe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohe!
Hui! — Wie ein Pfeil fliegt er dahin,
Ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'! —
Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
Fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden! —
Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
Ein Weib ihm Treue halt'!

II.

Bei bösem Wind und Sturmes Wuth
Umsegeln wollt' er einst ein Cap!
Er schwur und flucht' mit tollem Muth:
„In Ewigkeit lass' ich nicht ab!" —
Hui! — Und Satan hört's, — Johohe!
Hui! — Nahm ihn beim Wort! — Johohe!
Hui! — Und verdammt zieht er nun
Durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh'!
Doch, daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,
Zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst könne werden!
Ach! Könntest du, bleicher Seemann, es finden!
Betet zum Himmel, daß bald
Ein Weib Treue ihm halt'!

III.

Vor Anker alle sieben Jahr',
Ein Weib zu frei'n, geht er an's Land: —
Er freite alle sieben Jahr',
Noch nie ein treues Weib er fand. —

Hui! — „Die Segel auf!" — Johohe!
Hui! — „Den Anker los!" — Johohe!
Hui! — „Falsche Lieb', falsche Treu'!
Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh'!"

* * *

Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!

Erster Act. Der größere Theil der Bühne wird von dem weithin sichtbaren Meere eingenommen. Es ist dunkel, und ein heftiger Sturm tobt. Das Schiff des Norwegers Daland hat soeben dicht am Ufer Anker geworfen, und die Matrosen sind in geräuschvoller Arbeit beschäftigt, die Segel einzuziehen. Daland ist an's Land gegangen, er ersteigt einen Felsen und blickt landeinwärts, um die Gegend zu erkennen. Er entdeckt, daß er nur noch sieben Meilen vom Heimathshafen entfernt ist, daß der Sturm ihn aber verhindert hat, denselben zu erreichen und seine Tochter Senta zu umarmen. Es bleibt ihm nichts übrig, als geduldig zu warten, bis der Sturm sich legt; er stellt eine Wache aus und begiebt sich in seine Cajüte, um zu schlafen. Der Steuermann bleibt eine Weile wach, singt ein Lied und schläft gleichfalls ein. Der Sturm beginnt von neuem heftig zu wüthen, und in der Ferne zeigt sich das Schiff des fliegenden Holländers mit schwarzen Masten und blutrothen Segeln. Mit einem furchtbaren Krach sinkt der Anker in den Grund, und der Holländer kommt an das Land. Die sieben Jahre sind wieder vorüber, und wieder ist er an's Land gekommen, um ein Weib zu suchen, das treu bis in den Tod ist. Er erzählt in pathetischen Worten, deren Eindruck durch Dissonanzen in der Begleitung und die düstere Färbung der Orchestrirung verstärkt wird, wie oft er den Tod gesucht hat, indem er sich in die Tiefen des Meeres stürzte, das Schiff gegen gefahrdrohende Klippen steuerte oder seine Schätze vor den Augen geldgieriger Piraten ausbreitete — Alles vergebens. In der Hoffnung, durch die Treue eines Weibes erlöst zu werden, ist er so oft getäuscht worden, daß er jetzt nur noch auf den jüngsten Tag hofft, an dem die Welt zusammenbricht.

„Ewige Vernichtung, nimm mich auf!" sind die Schlußworte seines Monologs, und in schauerlichem Echo antworten seine Genossen aus dem Schiffsraum: „Ewige Vernichtung, nimm uns auf!"

Daland erscheint wieder auf dem Verdeck seines Schiffes, entdeckt das Fahrzeug des Holländers und verspottet den Steuermann wegen seiner schlechten Wachsamkeit. Er sieht den Holländer und begrüßt ihn nach herzlicher Seemannsart. Der Fremde bittet Daland um seine Gastfreundschaft und bietet ihm dafür einen Theil seiner Schätze an. Zwei Matrosen bringen eine Kiste an's Land, um zu zeigen, welche Schätze das Schiff birgt. „Ich habe weder Weib noch Kind, und meine Heimath find' ich nie! All' meinen Reichthum biet' ich Dir, wenn bei den Deinen Du mir neue Heimath giebst!" Daland ist freudig betroffen; der Holländer frägt ihn, ob er eine Tochter habe, und erklärt sich bereit, Senta zu heirathen, wozu Daland sofort seine Zustimmung giebt, wie das beinahe jeder einfache, sich nach Schätzen sehnende Seemann thun würde. Inzwischen hat sich der Sturm gelegt, ein günstiger Wind weht, und Daland segelt nach dem Heimathshafen ab, wohin der Holländer ihm noch an demselben Tage zu folgen verspricht.

Der zweite Act zeigt uns ein geräumiges Zimmer in Daland's Hause. Senta's Amme Mary und eine Anzahl Mädchen sind malerisch um den Kamin gruppirt, spinnen und singen ein Lied dazu. Senta sitzt mit untergeschlagenen Armen in einem Großvaterstuhl, abseits von den Anderen, in träumerisches Anschauen des Porträts eines bleichen Mannes mit dunklem Bart und schwarzer Kleidung versunken. Das lustige Lied ihrer Freundinnen sagt ihr nicht zu, sondern berührt sie in ihrem gegenwärtigen Gemüthszustande widerwärtig. „Gut", sagen die Mädchen, „singe Du!" Senta singt die am Anfang dieses Capitels wiedergegebene Ballade — die Sage vom fliegenden Holländer, dessen Bildniß sie so lange angeschaut hat, daß ihre Seele in einer mitleidsvollen Liebe zu dem unglücklichen unsterblichen Seemann befangen ist. Am Schluß springt sie

vom Stuhl auf und ruft, von plötzlicher Begeisterung hingerissen, aus, sie wolle es sein, die ihn durch ihre Treue erlöse. Während Mary sie für ihre Thorheit schilt und das unheimliche Bild aus dem Hause zu entfernen droht, tritt der junge Jäger Erik ein und kündigt die bevorstehende Ankunft Daland's an. Mary und die Mädchen eilen hinweg, um ein Mahl für den Capitän und seine Matrosen zu bereiten, und Erik bleibt allein mit Senta. Er hat das Ende der Ballade und ihren Schwur, den Holländer zu heirathen, mit großer Bestürzung gehört, denn er hatte geglaubt, Senta liebe ihn und werde bei ihrem Vater für ihn sprechen. Jetzt entdeckte er, daß sie nur für den fliegenden Holländer Mitgefühl empfindet, nicht aber für ihn und seine unerwiderte Liebe. Verzweifelt verläßt er sie, die noch immer auf das Bild starrt.

Die Thüre öffnet sich, und Daland tritt ein, von dem Holländer begleitet. Senta kann einen Schrei der Ueberraschung nicht unterdrücken, sie bleibt wie festgebannt stehen, ohne ihr Auge vom Holländer abzuwenden oder den Vater zu beachten. Der Vater schilt sie für den kalten Empfang, aber sie hat nur einen Gedanken: „Mein Vater, sprich, wer ist der Fremde?“ Der Vater lächelt, denn das giebt ihm Gelegenheit, sofort an's Ziel zu kommen: „Er ist ein Seemann, der in fernen Ländern reiche Schätze erworben hat und nun gekommen ist, um Deine Hand zu werben.“ Er flüstert ihr in's Ohr, daß sie diesen Mann gewinnen müsse, weil sie niemals wieder eine solche Chance haben würde, und läßt die Beiden allein. Bei dem Anblick dieses Mädchens fühlt der Holländer zum ersten Male die Leidenschaft der Liebe, und da sie sich ihm bereits vor seiner Ankunft angelobt hatte, findet Daland bei seiner Rückkehr die Beiden bereit, das Verlöbniß zu feiern.

Dritter Act. — Seebucht mit felsigem Gestade in der Nähe von Daland's Haus. Im Hintergrund und ziemlich nahe beieinander liegen die Schiffe des Norwegers und des Holländers. Das erstere ist hell erleuchtet, und die Matrosen sind auf Deck, voller Jubel und Freude. Das

Geisterschiff bildet einen unheimlichen Kontrast: ein unnatürliches Dunkel ist darüber ausgebreitet, und auf ihm herrscht Todtenstille. Während die Matrosen singen und tanzen, langt eine Anzahl Mädchen mit Körben voll Speisen und Getränken an. Anfangs beachten sie die Neckereien der Matrosen nicht, weil sie die Mannschaft des holländischen Schiffes zuerst besuchen wollen. Aber ihre Zurufe und Anerbieten von Erfrischungen bleiben unbeantwortet:

„Sie trinken nicht, sie singen nicht,
Auf ihrem Schiffe brennt kein Licht!"

singen die norwegischen Matrosen, und vereinigen sich mit den Mädchen, um in halb spöttischer, halb zagender Weise die Mannschaft des Geisterschiffs zur Theilnahme an ihren Belustigungen einzuladen. Plötzlich beginnt das Meer, das sonst überall ruhig bleibt, sich um das holländische Schiff zu regen, eine düstere, bläuliche Flamme lodert in diesem als Wachtfeuer auf und der Sturmwind heult durch seine Takelage. Die Mannschaft wird plötzlich sichtbar und singt einen dämonenhaften Chor, in welchem sie den abwesenden Capitän verspottet, weil er kein treues Weib finden kann: „Deine Braut, sag', wo sie bleibt? — Hui! — Auf in See!—"

Wie ein Knabe im Dunkeln laut pfeift, um seine Furcht niederzukämpfen, so versuchen die Norweger zuerst, den Gesang der holländischen Matrosen und den um das Schiff der Letzteren wüthenden Sturm zu übertönen, aber das verstärkt nur das geisterhafte Tosen, sie verlieren den Muth, schlagen das Kreuz und verlassen das Verdeck in panischem Schrecken. Die Holländer erheben ein gellendes Hohngelächter, und im nächsten Augenblick herrscht wieder Todtenstille, Luft und Meer sind ruhig wie zuvor.

Senta tritt aus dem Hause, gefolgt von Erik; Beide sind in höchster Aufregung. Erik beschwört die Geliebte in verzweifelten Worten, den Mann, den ihr Vater nach Hause gebracht hat, nicht zu heirathen. Senta erwidert, die Pflicht gebiete ihr, das gegebene Versprechen zu halten, und sie dürfe Erik nicht wiedersehen. Letzterer erinnert sie an die

Stunde, als sie am Meeresufer standen und dem scheidenden Vater nachblickten, der Senta in Erik's Schutz zurückgelassen; damals schlang sie ihren Arm um seinen Nacken, und der Druck ihrer Hand war sicherlich ein Geständniß ihrer Liebe. Der Holländer ist unbemerkt herangetreten und hat diese Worte belauscht. Sein Entschluß ist sofort gefaßt. Unbekannt mit der Tiefe ihrer Leidenschaft, schließt er, daß sie mit seiner Liebe ebenso zu spielen gedenke, wie mit der Erik's. Alles ist verloren. „Senta, leb' wohl!" ruft er aus mit dem Ton und dem Blick entsetzlicher Verzweiflung. Sie versucht, ihn zurückzuhalten, und versichert ihm ihre Liebe, er aber giebt durch einen gellenden Pfiff seiner Mannschaft das Zeichen, die Anker zu lichten. „Ewige Verdammniß" ist der Lohn Aller, die ihn betrogen haben, doch sie soll davor bewahrt werden, weil sie ihm die Treue noch nicht vor dem Altar gelobt hat. Er deutet auf das Schiff, dessen blutrothe Segel sich langsam entfalten und dessen Anker gelichtet werden:

„Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
Den Seemann, der den Ozean durchstrich: —
Er kennt dies Schiff, den Schrecken aller Frommen;
Den fliegenden Holländer nennt man mich!"

Mit diesen Worten ist er an Bord seines Schiffes angelangt, welches augenblicklich abfährt. Senta reißt sich von Daland und Erik los, erreicht ein vorstehendes Felsenriff und stürzt sich in das Meer. Durch dieses Opfer ist der fliegende Holländer von dem auf ihm lastenden Fluche erlöst. Sein Schiff fällt in Trümmer und versinkt, Senta und er selbst entsteigen in verklärter Gestalt den Wassern und schweben zum Himmel empor.

Poetische und musikalische Eigenthümlichkeiten.

Das Sujet des „Fliegenden Holländer" ist düster und unheimlich, aber außerordentlich für ein Musikdrama geeignet, und hat seit undenklichen Zeiten in einer oder der anderen Form die Dichter gefesselt. Die griechische Sage von Ulysses, der sein Weib und seine Heimath lange Jahre

hindurch suchte, und die christliche Sage vom ewigen Juden sind nur Variationen desselben Themas. Ihren Grundton bildet die Sehnsucht nach Ruhe vor den Stürmen des Lebens — dieselbe Sehnsucht nach der Heimath, die Wagner fühlte, als Paris ihm die künstlerische Gastfreundschaft verweigert hatte. Dieses symbolische, persönliche Element in der Sage erfüllte ihn mit so regem Schaffenseifer, daß er, in der Absicht, eine Oper zu componiren, eine neue Art des Musikdramas hervorbrachte.

Unter den Dichtern und Schriftstellern, welche vor Wagner diesen unheimlichen, sagenhaften Stoff verarbeiteten, befanden sich Hauff, der ein Märchen von einem Geisterschiff schrieb, und Capitän Marryat, dessen Roman wohlbekannt ist. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Wagner den Roman Marryat's kannte, aber von Hauff mag er einige Details entlehnt haben. Am meisten ist er aber Heine verpflichtet, der in seinen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" von einer Vorstellung eines Dramas in Amsterdam erzählt, welches der „Fliegende Holländer" hieß und in dem der verfluchte Capitän durch ein bis in den Tod getreues Weib erlöst wurde. Nach Dr. Hueffer aber, der diese Frage zu seinem speciellen Studium gemacht hat, ist es wahrscheinlicher, daß Heine seine Kenntniß des Stoffes aus einer englischen und nicht aus einer französischen Quelle schöpfte. Dr. Hueffer sagt: *)

„Die beiden auffallendsten Zusätze zu der alten Sage, welche wir in Heine's Version finden, bestehen in dem Umstand, daß der fliegende Holländer ein Weib nahm, und in den Anspielungen auf ein Bild. Beide Züge finden wir in einem von Fitzhall verfaßten Schauspiel, das zur Zeit der Anwesenheit Heine's in London (1827) im Adelphi-Theater aufgeführt wurde. Wenn wir ferner bedenken, daß der deutsche Dichter das englische Theater sehr sorgfältig studirte, so erscheint nichts wahrscheinlicher, als daß er die erwähnten Einzelheiten von dem englischen Dramatiker adoptirt hat. Hier enden aber auch seine Verpflichtungen. Fitzhall weiß nichts von dem schönen Gedanken, daß ein Mann durch die Liebe eines Weibes errettet werden könne. Er schildert den fliegenden Holländer nur als den Bundesgenossen eines Ungeheuers der Tiefe, welches Opfer sucht. Wagner wiederum ent-

*) „Richard Wagner" in der Serie „Great Musicians", Seite 17.

wickelte Heine's Idee noch weiter, indem er durch den Helden selbst das Gefühl der Unruhe und endlosen, unablässigen Kampfes symbolisirte, welches nur im Tod und der Vergessenheit Erlösung findet. Die Lücke, die sich in der Erzählung Heine's findet, füllte er durch das Zusammentreffen Senta's mit ihrem abgewiesenen Liebhaber Erik aus, welches der fliegende Holländer für einen, von seinem Weibe begangenen Treubruch hält, bis Senta's freiwilliger Tod ihn von seinem Verdacht heilt." *)

Wagner, der stets der schärfste Beurtheiler seiner eigenen Werke war, im directen Gegensatz zu den Entstellungen seiner Feinde, deutete darauf hin, daß der Text des „Fliegenden Holländer" an vielen Stellen unbestimmt ist, daß die Situationen nicht vollständig ineinander greifen und Sprache wie Versification vielfach individueller Eigenart entbehren. Ich halte dieses Urtheil für viel zu hart und stimme mit Liszt überein, daß „die ganze Anlage des Textbuchs einen echten Dichter verräth, einen Poeten von Gottes Gnaden, eine Hand, von der jede Zeile, jeder Federstrich weit über die bis jetzt bekannten Operntexte sich erhebt." Was ich in der Oper immer am meisten bewundert habe, war nicht die schaurige Ballade oder das Spinnlied, oder gar die Sturmscenen, in denen Realistik beinahe zur Wirklichkeit wird, sondern die ungewohnt sinnreichen, eigenartigen und in wundervoller Weise die Stimmung wiederspiegelnden Chöre im letzten Akt, von denen Liszt sagt:

„Der erste Theil des dritten Acts, wenn die norwegischen Frauen und Matrosen, allmählich mehr und mehr von Furcht ergriffen, das Geisterschiff anrufen, bringt durch seine für den Gedanken colorirte und für das Ohr rhythmisirte Versification ohngefähr einen Eindruck wie die Balladen Bürger's hervor, welche das Herz mit einem geheimen Beben erfüllen. Der Dialog bewegt sich in Distichen; jedes derselben fügt der von Furcht bevölkerten Finsterniß einen Schatten mehr hinzu. Die kurzen Gesänge und Balladen reihen sich dem Besten an, was in dieser Gattung je geschaffen wurde. **)

Diese Scene ist in musikalischer Beziehung nicht weniger bemerkenswerth, als in dramatischer. Die Verse sind nicht

*) Herr Ellis, Redakteur von „The Meister" (London 1892) hat einen langen Artikel über „Ein Trugschluß über den fliegenden Holländer" geschrieben, in welchem er Dr. Hueffer's Theorie betreffs Fitzhall's als unrichtig nachzuweisen sucht.

**) Franz Liszt, „Dramaturgische Blätter", Seite 234.

nur an sich musikalisch, sie scheinen auch genau die Melodien und Harmonien zu erfordern, welche ihnen angeschmiegt worden sind. Liszt zeigt, wie einer der grauenhaftesten Effecte hervorgerufen wird. Nachdem die Mädchen die Mannschaft des Geisterschiffes zu Speise und Trank eingeladen haben, macht das Orchester, welches bis dahin in C-dur gespielt hat, plötzlich eine beängstigende Pause, die nur durch einen von drei Hörnern gehauchten, kaum hörbaren Moll-Accord einer durchaus entfernten Tonart (Cis-moll) unterbrochen wird. Dieser schauerliche, geisterhafte Effect wiederholt sich dreimal, mit steigender Schreckenswirkung. Das ist eine der zahlreichen Passagen im „Fliegenden Holländer", welche den geborenen Musik-Dramatiker verrathen, den Tondichter, der alle seine Vorgänger in dem Gefühlsrealismus seiner Musik übertreffen sollte.

Es würde ganz unmöglich sein, alle Stellen dieser Oper zu erwähnen, welche Besprechung verdienen, ohne ein ganzes Buch darüber zu schreiben (Liszt hat ihr 107 Seiten gewidmet). Ich habe auf die oben erwähnte Stelle aufmerksam gemacht, weil sie von den meisten Besprechern übersehen worden ist, da die Letzteren der großen Menge folgten und hauptsächlich die lyrischen Theile der Partitur beachteten: d. h. das Spinnlied, die Ballade, das Lied des Steuermannes u. s. w. Das sind nun allerdings unzweifelhaft schöne Compositionen — so schön, daß durch sie der Beweis geliefert wird, daß Wagner keinem Componisten nachgestanden haben würde, wenn er fortgefahren hätte, Musik dieser Art zu schreiben, aber sie sind trotzdem nicht die schönsten Theile der Oper. Letzteren Namen verdienen die Chöre — die unheimlich antwortenden Chöre, die wir bereits erwähnt haben, der Monolog des Holländers im ersten Act (wenn er von einem Künstler wie Reichmann gesungen wird), das Duett zwischen ihm und Senta im zweiten Act, und ganz besonders die Sturmmusik im ersten und im letzten Act, von der Liszt eine so lebendige Schilderung geliefert hat, daß Alle, die deutsch oder französisch lesen, wenigstens die von der Oper erzeugten Gefühle spüren können, wenn sie

auch nicht Gelegenheit haben, das Werk zu sehen oder zu hören.

Wenn wir diese dramatische Seite des „Fliegenden Holländer" betrachten, können wir am besten die Bedeutung des folgenden Satzes Wagner's verstehen lernen (I, Seite 3 und 4):

„Soweit meine Kenntniß reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener beiden Opern sich zeigt, von denen die erste kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag."

„Rienzi" ist eben einfach eine Oper der alten Schule, in welcher die Handlung und der Text nur die Mittel sind, dem Componisten und den Sängern, den Decorationsmalern und Regisseuren Gelegenheit zu geben, das Publkium mit einer Mosaik von Arien, Chören und dem ganzen Pomp und Glanz eines Opernschauspiels zu blenden, während der „Fliegende Holländer" ein Musikdrama ist, das heißt ein Drama, dessen Handlung und Entwickelung auf eigenen Füßen steht, und zu dessen Situationen der Musiker nur die Farben liefert, in ähnlicher Weise, wie ein Maler seine Skizze ausführt. In den altmodischen Opern wurde von den Sängern nur verlangt, daß sie eine Art lockeren Zusammenhangs zwischen ihrem Spiel und der Musik aufrecht erhielten, während Wagner bei der Composition des „Fliegenden Holländer" die neue Methode in Anwendung brachte, jede Geste, Bewegung und die Mimik aller Darsteller im Auge zu behalten und sie im Einklang mit jedem Tact der von den Künstlern gesungenen Musik und dem Orchester zu halten. Selbst unter den Bewunderern Wagner's giebt es Viele, welche nicht wissen, in welcher Ausdehnung diese Methode im „Fliegenden Holländer" bereits in Anwendung gebracht ist. Sie sollten die im fünften Bande der Gesammelten Werke enthaltenen, zehn Seiten einnehmenden „Bemerkungen zur Aufführung des Fliegenden Holländer" lesen. Als Beispiel erwähnen wir, daß er der ersten Scene des Holländers drei Seiten widmet, die, wie folgt, beginnen:

„Während der tiefen Trompetentöne (H-moll) ganz am Schlusse der Introduction, ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brette, von Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Cis der Bässe) wird vom ersten Schritt des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelle und Bratschen: mit dem ersten Viertheile des dritten Tactes thut er den zweiten Schritt, einen mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Tactes zusammen ꝛc."

Selbstverständlich wird von dem Sänger nicht verlangt, daß er alle diese Vorschriften sklavisch befolgt, sie sind nur als Winke für die einzuschlagende Methode zu betrachten, werfen aber ein grelles Schlaglicht auf diese Methode selbst, welche einen ganz neuen Schritt in der Operndarstellung bedeutet. Gleichzeitig darf aber nicht vergessen werden, daß die neue Methode in dieser Oper nicht consequent eingehalten wird, vielmehr giebt es Ausnahmen, wie Wiederholungen einzelner Verse und das Auftauchen der trivialen, halb italienischen Cantilene, sowohl in der Vocal- wie in der Orchester-Musik, welche den „Fliegenden Holländer" als einen Uebergang von der alten zu der neuen Methode charakterisiren, und wir werden später sehen, daß „Tannhäuser" und selbst „Lohengrin" noch Anzeichen dieses schrittweisen Ueberganges von der Oper zum vollkommenen Musikdrama aufweisen.

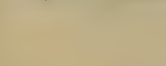
Wagner's Urtheil über diese Oper.

Unter den Briefen an F. Heine ist einer von besonderem Interesse, weil er diesen wichtigen Umschwung in Wagner's künstlerischer Methode beleuchtet. Er erläutert hier, daß er sich instinctiv gezwungen fühlte,

„den ganzen Duft der Sage sich ungestört über das Ganze vertheilen zu lassen, denn nur so glaubte ich den Zuhörer ganz in jener seltsamen Stimmung festbannen zu können, in der man — mit nur einiger Poesie begabt — die düsterste Sage bis zur Behaglichkeit liebgewinnen kann. So ließ ich denn aber auch meine Musik beschaffen sein: um meine Absicht zu erreichen, durfte ich nicht links und rechts sehen, dem modernen Geschmack nirgends das geringste Zugeständniß machen, weil ich sonst nicht nur unkünstlerisch, sondern auch unklug verfahren wäre. Den modernen Zuschnitt in Arien, Duetten, Finales u. s. w. mußte ich

sogleich aufgeben, und dafür in einem Zuge fort die Sage erzählen, wie es eben ein gutes Gedicht thun muß. Auf diese Weise brachte ich denn eine Oper zu Stande, von der ich — nachdem sie nun aufgeführt ist — nicht begreifen kann, wie sie hat gefallen können, weil sie in ihrem ganzen Aeußeren dem, was man jetzt unter Oper versteht, so sehr unähnlich ist, daß ich einsehe, wie ich in Wahrheit viel von dem Publicum forderte, nämlich, daß es mit einem Male von all' dem abstrahire, was es bisher im Theater unterhalten und angesprochen hat. Daß nun aber diese Oper nicht nur in Dresden, sondern namentlich auch in Kassel und Riga sich so viele Freunde erworben, und selbst das größere Publicum für sich gewonnen hat, das erscheint mir als ein sehr wichtiger Fingerweis für uns, der uns andeutete, daß wir nur schreiben müssen, gerade wie es der uns Deutschen eingeborene poetische Sinn eingiebt, nirgends hin Zugeständnisse an eine fremde Mode machen, und einfach die Stoffe wählen und so behandeln müssen, wie sie uns zusagen, um am sichersten zu sein, auch unseren Landsleuten zu gefallen. Auf diese Art können wir auch wieder eine deutsche Original-Oper gewinnen, und Alle, die daran verzagen, und sich ausländische Modelle kommen lassen, können sich an diesem Holländer — der gewiß so concipirt ist, wie ihn nun und nimmer ein Franzose oder Italiener concipirt haben würde — ein Beispiel nehmen."

Dieser Brief sollte allein genügen, um die Unrichtigkeit der absurden Ansicht, Wagner habe den „Fliegenden Holländer" „repudiirt", nachzuweisen. Ich habe bereits nachgewiesen, daß er nicht einmal den „Rienzi" in dem Sinne „repudiirte", daß er ihn ohne Vorbehalt verdammte, und daß er dem „Fliegenden Holländer" gegenüber diese Haltung noch viel weniger einnahm, ist außer dem citirten Briefe noch daraus ersichtlich, daß er viele Jahre später einen Leitfaden für die correcte Aufführung schrieb und 1852 — neun Jahre, nachdem die Oper vollendet worden war — sowie auch noch später die Partitur in systematischer Weise umarbeitete. In seinem 59. Briefe an Uhlig erklärt er, was ihn dazu veranlaßte und wie er dabei verfuhr. Der betreffende Passus schließt mit dem folgenden Satze:

„Im Ganzen hat mich dieses Werk doch wieder sehr interessirt: es hat eine ungemein eindringliche Farbe, und zwar von der größten Bestimmtheit. Auffallend ist, wie befangen ich noch damals in der musikalischen Declamation war und die Operngesangsmanier (z. B. ) mir noch drückend auf der Phantasie lag!"

Der Leser wird aus diesen Zeilen wieder ersehen, mit welcher liebenswürdigen Freimüthigkeit Wagner stets die

Schwächen seiner Werke ebenso hervorhebt wie ihre Vorzüge. Wie wir später sehen werden, verfuhr er bei seiner Beurtheilung anderer Musiker genau in derselben Weise, trotzdem ist es aber seinen Feinden gelungen, die ganze Welt davon zu überzeugen, daß Wagner seine eigenen Werke überschätzte und alle großen Componisten der Vergangenheit herunterriß. Mit diesen Kritikern müssen wir uns jetzt etwas eingehender beschäftigen.

Kritische Philister*) und Propheten.

Als Wagner seinen Freund Ferdinand Heine darauf aufmerksam machte, daß seine neue Oper sich die Gunst des Publicums erworben habe, und darauf Hoffnungen für die Zukunft einer neuen Art deutscher Oper baute, schritt er seiner Zeit voran — und zwar eine gewaltige Strecke. Man hatte in Dresden allerdings die Oper applaudirt und den Componisten vor die Rampe gerufen, man hatte sie in Cassel,

*) Was ist ein Philister? Wagner benutzt in seinen Briefen diesen Ausdruck beständig, um seine Feinde zu bezeichnen, und Schumann hielt es in so hohem Grade für die Mission seines Lebens, Pedanterie und conservative Vorurtheile in der Musik zu bekämpfen, daß er vielen seiner kritischen Artikel eine halb dichterische Form gab und die darin ausgesprochenen Meinungen verschiedenen Personen in den Mund legte, welche gemeinschaftlich die Sache David's gegen die Philister vertheidigten und daher „Davidsbündler" genannt wurden. In der englischen Litteratur wurde der Ausdruck „Philistinism" zuerst von Matthew Arnold in seinem Essay über Heine gebraucht und als „Unzugänglichkeit für neue Ideen" bezeichnet. Arnold sagt: „Philisterthum muß von denen, welche zuerst die Bezeichnung erfanden, ursprünglich für starke, zähe und der Aufklärung unzugängliche Opposition gegen die Auserwählten, die Erleuchteten betrachtet worden sein. Die Leute, welche einen Wechsel befürworten, welcher die alte, in Ueberlieferungen erstarrte Ordnung der Dinge in Europa in neue Formen pressen, die Vernunft an Stelle alter Gewohnheiten walten lassen wollten und den Geist der Neuzeit überall da, wo er anwendbar war, zur vollen Herrschaft zu bringen wünschten, betrachteten sich, mit dem allen Reformatoren eigenthümlichen Selbstvertrauen, als Auserwählte und Kinder des Lichts. Sie sahen ihre Gegner als einseitige, schläfrige Menschen an, als Sklaven der Routine und Feinde des Lichts: beschränkt und schwerfällig, aber zugleich von großer Stärke." Fétis in Paris, Dr. Hanslick in Wien und Joseph Bennett in London sind, was man „Prachtexemplare" von Philistern nennt.

Riga und Berlin aufgeführt, aber überall verschwand sie wieder nach ein paar Vorstellungen, um ein ganzes Jahrzehnt hindurch in keinem deutschen Theater aufgeführt zu werden.*) Für das Publicum war das Werk allem Anschein nach zu einfarbig: enthielt vom Anfang bis zum Ende zu viel von derselben düsteren Färbung und zu wenig von dem der damaligen Oper eigenen Flitterwerk. Doch trug das Publicum nicht die Hauptschuld daran, daß Wagner in seinen Hoffnungen, sofort als der Schöpfer einer neuen Art der deutschen Oper anerkannt zu werden, enttäuscht wurde, dafür waren die Kritiker verantwortlich. Worin besteht die höchste und wichtigste Aufgabe der musikalischen Kritik? Gewiß nicht allein in der gewissenhaften Berichterstattung aller Einzelheiten der an jedem Abend stattfindenden Vorstellungen, sondern in der Fähigkeit, ein Genie an seinen ersten Spuren zu erkennen und seine Entwicklung, sein Vorwärtskommen in jeder denkbaren Weise zu fördern. Mit wenigen ehrenhaften Ausnahmen thaten die deutschen Kritiker aber das gerade Gegentheil. Sie rissen Wagner herunter, verbreiteten Unwahrheiten über ihn und seine Werke und versuchten mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln das Publicum irre zu führen, bis es sich schließlich nicht länger irre führen ließ und die unwilligen Kritiker zwang, sich *seinem* Urtheil zu unterwerfen: seinem Urtheil zu *folgen*, statt es zu *leiten*, was ihre Pflicht gewesen wäre.

Der Kampf gegen Wagner begann mit „Rienzi", obgleich er gegen diese Oper noch nicht mit der späteren Heftigkeit entbrannte, weil sie nach dem modernen Opernschnitt verfertigt war, und daher den Kritikern nicht so entsetzlich erschien, wie die späteren Werke, welche der Natur und nicht der Mode folgten. Aber selbst „Rienzi" hatte seine Feinde, besonders in Berlin, dem Mittelpunkt der deutschen Intelligenz und deutschen Witzes. Eine Blüthe dieses „Witzes" ist uns erhalten geblieben im „Musikalisch-kritischen Repertorium"

*) In Berlin wurde diese Oper nach den ersten Vorstellungen für *vier-undzwanzig Jahre* beiseite gelegt. Die hundertste war daselbst 1891.

für 1844, wo berichtet wird, daß „ein geistreicher und tüchtiger Kenner" von „Rienzi" gesagt habe: „Einen Schritt weiter noch, und es giebt gar keine Musik mehr." Ein anderer Witzbold lieferte eine Variante desselben Gedankens, indem er „Rienzi" eine „Oper ohne Musik" nannte. Noch ein anderer witziger Berliner schrieb an die Leipziger „Signale": „Anfangs drängten sich die Leute in den „Rienzi", später mußten sie durch Gendarmen in's Theater getrieben werden! Man hat auch bereits den Vorschlag gemacht, die gefangenen Polen in den „Rienzi" zu schicken. Mierosławski soll ganz bleich vor Schreck geworden sein, als er das hörte." Ein Correspondent der „Neuen Zeitschrift für Musik" schließt einen „günstigen Bericht" über die Berliner Aufführung des „Rienzi" mit den folgenden Worten:

„Dennoch befürchte ich, daß die Oper nicht lange im Repertoire bleiben wird. Die Kritiker zogen mit aller Macht dagegen zu Felde, die Intendanz ist dem Componisten nicht besonders freundlich gesinnt, der König, auf dessen Befehl die Oper gegeben wurde, hat sie noch nicht gehört, Meyerbeer reiste höchst eilig ab", u. s. w.

Man mag sagen, daß „Rienzi" zum Theil wenigstens dieses Geschick verdiente, man darf aber nicht vergessen, daß damals seine Mängel noch nicht so hervorstechend waren, wie heute. Der „Fliegende Holländer", der gewiß solche Behandlung nicht verdiente, wurde noch viel schlimmer mitgenommen. Die „Signale" enthielten folgende Mittheilung: „Auch die zweite Oper Richard Wagner's hat bei ihrer erstmaligen Aufführung Furore gemacht, alle Blätter sind darüber einig. Uns schreibt Jemand, es sei das Langweiligste, was ihm je vorgekommen." Tappert vermuthet, daß dieser „Jemand" ein gewisser Schladabach war, der, wie es scheint, eine Art Monopol der Berichterstattung über Dresdner musikalische Angelegenheiten für auswärtige Blätter hatte und stets feindselig gegen Wagner auftrat, wo dieser in's Spiel kam. Das mag richtig sein, aber der thörichte und böswillige Schladabach fand bald zahlreiche Nachahmer und Bundesgenossen in ganz Deutschland — und auch außerhalb der deutschen Grenzen. „Wohl aber hörte ich vielfältig über die Kargheit in behaltbaren und befriedigenden Melodien, so-

wie über die Ueberinstrumentirung klagen", schreibt ein Correspondent der „Neuen Zeitschrift für Musik" — ein Vorwurf, über den heute jeder Schulknabe lächeln wird. Die Leipziger „Signale", damals ein tonangebendes musikalisches Blatt, faßten ihr Urtheil über die Aufführung in Cassel in zwei Worten zusammen: „In Cassel wurde Wagner's neueste Oper „Der fliegende Holländer" gegeben. Zwei imposante Seeschiffe, die mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit über die Bühne segelten, erregten großen Enthusiasmus." Von dem Drama und der Musik wird nicht ein Wort gesagt! Als die Ouvertüre in Mailand zum ersten Mal aufgeführt wurde, nannte sie eine dortige Zeitung einen „Höllenlärm", und ein französischer Kritiker, Fiorentino, versicherte allen Ernstes, er sei beim Anhören „seekrank" geworden! Aber alle diese Urtheile erscheinen milde, wenn man sie mit den hochgesitteten Worten vergleicht, welche ein Jahrzehnt später in der Londoner „Musical World" erschienen:

„Dieser Mensch, dieser Wagner, dieser Verfasser des „Tannhäuser", des „Lohengrin" und so vieler anderer scheußlicher Dinge — und vor allem der Ouverture zum „Fliegenden Holländer", des abscheulichsten und gräßlichsten aller seiner Producte — dieser Priester der „Zukunft", der geboren wurde, um Spinnen mit Fliegen zu füttern, kann das Herz des Menschen nicht durch Melodie und Harmonie glücklich machen. Was bedeutet die Musik für ihn oder er für die Musik? Seine klobigen Angriffe auf die reine Melodie können mit Muttermord verglichen werden. . . . Wer sind die Männer, welche als seine Apostel in der Welt umherlaufen? Leute wie Liszt, Wahnsinnige, Feinde der Musik bis zum Aeußersten, die nicht für die Musik geboren wurden und im Bewußtsein ihrer Unfähigkeit sich rächen wollen, indem sie die Musik zu vernichten streben", u. s. w., u. s. w.

In Wien, stets der Hauptplatz für kritisches Philisterthum — in Wien, wo man Schubert in so tiefer Armuth sterben ließ, daß sein Bruder die Beerdigungskosten bezahlen mußte, wo Mozart von den Kritikern so aufopfernd „unterstützt" wurde, daß er ein Grab auf dem Armenkirchhof fand, das nicht mehr zu finden ist — in Wien schrieb der tonangebende Kritiker, seit langem Professor der Geschichte der Musik an der Universität, Dr. E. Hanslick, noch 1859 über den „Fliegenden Holländer": „Wo die Oper des

schildernden Elementes sich begiebt, wo sie aufhört Marine und anfängt Musik zu sein, da stehen Wagner's Blößen in hellem Licht: die Armuth seiner Erfindung und das Dilettantische seiner Methode." Liefert das Spinnerlied, eine Melodie, die eine selten von einer Composition erreichte allgemeine Popularität erlangt hat, nicht einen schlagenden Beweis für den Scharfsinn dieses Professors? In einer Wiener Zeitung stoßen wir auch auf einen der ersten Wagner-Propheten. In der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung" vom Jahre 1843 finden wir eine Uebersicht über die musikalische Saison in Dresden und in ihr den Satz: „Wagner's Opern haben Erfolg gehabt, werden sich aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht lange auf der Bühne erhalten." Der Mann wußte, wovon er sprach. Er machte seine Prophezeiung im Jahre 1843, und während der Saison 1890—1891 wurden diese beiden Opern in Deutschland und Oesterreich 169 Mal aufgeführt. Fünfzig Jahre können natürlich nicht „lange" genannt werden, wenn man bedenkt, daß von zwanzig Opern neunzehn nur ein oder zwei Jahre leben, während von allen Opern, die im Laufe der Zeiten componirt worden sind, kaum ein Dutzend ein Jahrhundert überdauert hat.

Wie wir bereits erwähnt haben, wurde die Partitur des „Fliegenden Holländer" von der königlichen Oper in München, wohin sie Wagner von Paris aus geschickt hatte, mit der Bemerkung zurückgesandt, „die Oper eigne sich nicht für Deutschland". München wartete thatsächlich zwanzig Jahre, bis 1864, ehe es diese Oper aufführte, und dann geschah das erst auf directen Befehl des Königs Ludwig. Nachdem das Publikum das Werk einmal gehört hatte, wurde dasselbe schnell so populär, daß es vor einigen Jahren die hundertste Aufführung erlebte, trotz der Schärfe der Kritiker, von denen einer nach der ersten Vorstellung schrieb: „Der zweite Act rettete, was der erste und dritte verdorben hatte."

In Felix Clément's „Dictionnaire des Opéras" finden wir eine amüsante Erinnerung an Wagner's Aufenthalt in

Paris, welche mit dieser Oper in Verbindung steht. In Bezug auf Dietsch's Musik zu Wagner's Skizze sagt Clément nämlich: „Die Sage, der das Süjet entnommen war, ist so bizarr, daß das Publikum sie nicht acceptiren konnte. Trotzdem wiederfuhr der Musik volle Gerechtigkeit." Wie kam es nur, Herr Clément, daß das „Vaisseau Fantôme" mit Dietsch's Musik nach einem Dutzend Aufführungen auf immer von der Bühne verschwand, während dasselbe Süjet mit Wagner's Musik heute noch beinahe hundertfünfzig Mal in jeder Saison in Deutschland allein aufgeführt wird? Wir werden in späteren Capiteln uns nicht nur mit unseren brillanten kritischen Philistern wieder beschäftigen, sondern auch mit den Wagner-Propheten, welche, wie allgemein bekannt ist, heute, nach einem halben Jahrhundert erlittener Enttäuschungen, immer noch sein nahe bevorstehendes Verschwinden verkünden. Mit wie großem Rechte hat man doch gesagt, der Mensch sei ein „denkendes Thier"! Er lerne immer aus der Erfahrung!

Berlioz, Cornelius, Liszt und Spohr.

Schumann sagt in einem Anfalle von Entrüstung über die Unfähigkeit der Philister unter den deutschen Kritikern, das Genie eines Chopin zu erkennen, daß die Kritik immer hinterher hinkt, wenn sie nicht von schöpferischen Geistern ausgeübt wird. Die Geschichte Wagner's und seiner Methode ist vom Anfang bis zum Ende ein Beweis für die Richtigkeit dieses Ausspruchs. Alle die kleinen Kritiker, mit verschwindenden Ausnahmen, waren seine bitteren Gegner, während er seine mächtigsten Befürworter in selbstschaffenden Genies fand, wie Spohr, Liszt, Cornelius, Franz, Raff u. A. Berlioz war einer der ersten, wirkliches Genie besitzenden Männer, die den „Fliegenden Holländer" würdigten, und obgleich er mancherlei zu kritisiren fand, schrieb er doch: „Die Oper erschien mir bemerkenswerth durch ihre düstere Färbung und gewisse stürmische Effecte, welche das Süjet vollkommen rechtfertigte." Ein anderer Componist, dessen Opern eben erst anfangen, sich die ver-

diente Popularität zu erwerben, Peter Cornelius — selbst eines der bedauernswerthesten Opfer des kritischen Philisterthums, das ihn unter seinen Verfolgungen sterben ließ und die Schuld daran trägt, daß ihn nur Wenige bei Lebzeiten anerkannten, Liszt ausgenommen — schrieb von dem „Fliegenden Holländer", er sei die erste Oper, bei der die Dichtung und die Musik gleichzeitig entstanden seien, die eine die andere bedingend, begrenzend und anregend, wodurch eine höhere ideale Vereinigung geschaffen wurde.

Was Liszt über den „Fliegenden Holländer" dachte, ist dem Leser bereits mitgetheilt worden. Wir wollen aber noch eine der in seinem 107 Seiten langen Essay über diese Oper enthaltenen Perlen anführen. Er sagt von der Ouvertüre, welche unser englischer Philister so „abscheulich und gräßlich" fand: „Man möchte, wie von Preller's Seegemälden, sagen: „Das ist naß!" Man spürt die salzige Brise in der Luft . . . . . Man kann sich dem Eindrucke dieser musikalischen Marine nicht entziehen. An reichem, pittoreskem Detail steht sie auf gleicher Stufe mit den besten Stücken der berühmtesten Seemaler. Nie ist ein so meisterhaftes Gemälde für das Orchester geschaffen worden. Ohne Bedenken läßt es sich hoch über alle analogen Versuche stellen, die sich in anderen musikalisch-dramatischen Werken vorfinden und zu einem Vergleich berechtigen," einschließlich Mozart's „Idomeneo", über welches Werk der Leser in demselben Essay Liszt's einige belehrende Bemerkungen findet.

Es waren aber keineswegs nur die Vertreter der „neuen Schule", welche in Wagner's Oper Vorzüge entdeckten und sich an ihr erbauten. Einer von der „alten Schule", der ehrwürdige Spohr, war der allererste Componist, der sie zu schätzen verstand. Er hörte den „Holländer" in Dresden im Alter von 69 Jahren, einem Alter, in dem die meisten Künstler — und vorzugsweise Musiker — unempfindlich gegen neue Eindrücke geworden sind. Einen wie tiefen Eindruck das Werk auf ihn gemacht hatte, beweist der Umstand, daß er der Erste war, der Dresden folgte, indem er den „Fliegenden Holländer" schon fünf Monate später in Kassel

aufführte. Wir lernen aus seiner Autobiographie (Band II, Seite 271), daß er nach Durchlesen des Librettos dasselbe für „ein kleines Meisterstück" erklärte und bedauerte, „nicht zehn Jahre früher ein ähnliches eben so gutes zur eigenen Composition gefunden zu haben." An seinen Freund Lüder, den er zu der Aufführung einlud, schrieb er:

„Dieses Werk, obgleich es nahe die Grenze der neuromantischen Musik à la Berlioz streift und mir unerhörte Arbeit wegen seiner immensen Schwierigkeit*) verursacht, interessirt mich doch im höchsten Grade, da es augenscheinlich in reiner Begeisterung geschrieben ist — und nicht wie so vieles der modernen Opernmusik in jedem Tact das Bestreben, Aufsehen zu erregen oder gefallen zu wollen, heraushören läßt. Es ist viel Phantasie darin, durchaus edle Empfindung, es ist gut für die Singstimmen geschrieben, und zwar enorm schwer und etwas überladen instrumentirt, aber voll neuer Effecte, und wird gewiß, wenn es erst in den größeren Raum, in's Theater, kommt, vollkommen klar und verständlich werden. Ende dieser Woche beginnen die Theaterproben, auf die ich besonders gespannt bin, um zu sehen, wie sich das phantastische Süjet und die noch phantastischere Musik in Scene ausnehmen werden. Insoweit glaube ich schon mit meinem Urtheil im Klaren zu sein, daß ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten halte, wenigstens ist sein Streben in diesem Werk dem Edlen zugewendet, und das besticht in jetziger Zeit, wo Alles nur darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen, oder dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen."

Nun wissen wir Alle, daß Wagner ein undankbarer Wicht war —, denn ist uns das nicht viele tausend Mal erzählt worden? Was that nun dieser undankbare Wagner, als ihm Spohr solche Freundschaftsbeweise entgegenbrachte und ihm, der den Alten nicht ein einziges Mal gebeten hatte, seine Oper aufzuführen, einen Brief schrieb, in welchem er seiner Freude Ausdruck gab, einen jungen Componisten kennen gelernt zu haben, der in allen seinen Handlungen bewies, daß er seine Kunst ernst auffaßte? Er dankte Spohr in einem enthusiastischen Briefe und schätzte sich glücklich, in dem ehrwürdigen Meister einen Vorkämpfer von solch hoher Intelligenz, Energie und Wohlwollen gefunden zu haben, und fügte hinzu, diese Eigenschaften des Dirigenten seien

*) Das klingt heute komisch. Was würde Spohr vom „Tristan" oder der „Götterdämmerung" gesagt haben! Die gesperrten Stellen sind von mir hervorgehoben.

noch viel werthvoller für den Erfolg einer Oper, als die besten Sänger. Und als Wagner 1860 von dem Tode Spohr's hörte, häufte er Beleidigungen auf die verübte Schädigung, indem er einen Nachruf schrieb und darin beklagte, daß „so reiche Kraft, so edle Productivität" mit dem hinweggegangen seien, welcher „der letzte aus der Reihe jener edlen, ernsten Musiker, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet wurde," genannt werden dürfe:

„Er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; das Ziel seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufeinden oder zu verfolgen. Dies war seine oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit." („Gesammelte Schriften", Band V, Seite 135 u. f. S.)

Der pessimistisch angehauchte Leser wird vielleicht zu der Ansicht geneigt sein, daß dieser Nachruf nur geschrieben wurde, um für die Dienste, die Spohr Wagner erwiesen, gewissermaßen dankend zu quittiren. Er wird anders denken, wenn er weiter liest und in unserm nächsten Capitel erfährt, was Wagner von vier großen Meistern, Bach, Gluck, Weber und Beethoven, die sämmtlich entweder schon todt waren, als er geboren wurde, oder noch in seinen Kinderjahren starben, dachte und was er für sie that.

Was Beethoven gesagt haben würde.

Beethoven starb, als Wagner vierzehn Jahre alt war, und die Nachricht von des Meisters Tode lenkte Wagner's Aufmerksamkeit zuerst auf dessen Musik, die er später in so fanatischer Weise bewunderte und bei jedem Anlaß vertheidigte, daß Heine, wie wir gesehen haben, im Scherz die Behauptung aufstellte, Wagner habe auf seine Visitenkarten „Ami de Beethoven" graviren lassen. Würde Beethoven diese Bewunderung in gleicher Weise erwidert haben? Würde er zum Beispiel die Sturmmusik, die einen so großen Theil der Partitur des „Fliegenden Holländer" ausmacht, mit

ihrer Wildheit und ihren Dissonanzen gebilligt haben? Ich spreche kühn die Ueberzeugung aus, daß er es gethan haben würde, und stütze mich darin auf seine Stellung zu Weber's „Freischütz", der mit seiner schauerlichen Wolfsschlucht-Musik anfangs von den Kritikern für sehr „Wagnerisch" (wenn dieser Ausdruck hier gestattet ist) gehalten wurde. Einer dieser Kritiker, der Dichter Tieck, ging so weit, die Scene für „das unmusikalischste Getöse, das je über eine Bühne getobt hat," zu erklären. Was Beethoven von diesen „Wagnerischen" Scenen des „Freischütz" dachte, finden wir in Max Maria von Weber's vorzüglicher Biographie seines Vaters (Band II, Seite 509):

„Das tief Originale, das ihm natürlich nicht entging, imponirte ihm, und er rief in Gegenwart seiner Freunde, auf die Partitur schlagend: „Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß Weber Opern schreiben; grade Opern; eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln! Der Kasper, das Unthier, steht da wie ein Haus. Ueberall, wo der Teufel die Tatzen reinsteckt, da fühlt man sie auch." Und als ihn Jemand an das zweite Finale und an das musikalisch Unerhörte darin erinnerte, sagte er: „Ja, damit ist's freilich auch so; aber mir geht es dumm damit. Ich sehe freilich, was Weber will, aber er hat auch verteufeltes Zeug hineingemacht! Wenn ich's lese — wie dort bei der wilden Jagd — so muß ich lachen — und es wird doch das Rechte sein." Und tief erregt setzte er hinzu: „So was muß man hören, nur hören, aber da — ich —."

Armer tauber Beethoven! Was thaten aber die Kritiker, denen das Gehör nicht abging, für Weber, nach Wagner der größte dramatische Componist, den Deutschland hervorgebracht hat? Statt die Partitur seiner unsterblichen „Euryanthe" gewissenhaft zu studiren, gaben sie ihr den Spitznamen „Ennyanthe" und griffen sie mit einer solchen Heftigkeit an, daß sie in finanzieller Beziehung ein Fehlschlag wurde, und daß der arme, an Schwindsucht leidende Weber gegen sein besseres Gewissen sich entschließen mußte, eine Oper für London zu schreiben, um seiner Familie eine kleine Summe zu hinterlassen. Er wußte, daß das sein Tod sein würde, und er war es auch, aber die Kritiker hatten ihren Witz von der „Ennyanthe" gemacht, das Publikum hatte darüber gelacht, und das war natürlich die Hauptsache.

Später wurde in der „Euryanthe" ein großes Meisterwerk erkannt. Schöpften die Kritiker daraus eine Lehre oder besaß einer die Bescheidenheit eines Beethoven, gleich ihm auszurufen, wenn ihm etwas wie „verteufeltes Zeug" vorkam: „Und es wird doch das Rechte sein?" Die Antwort auf diese Frage ist auf den Seiten dieses Buchs, hier und da und fast in jedem Capitel, zu finden, denn die Posse, welche die Kritiker aufführten, wiederholte sich, wie die Weltgeschichte, nach dem Erscheinen jeder neuen Oper Wagner's ohne eine einzige Ausnahme.

Wagner als Königlicher Kapellmeister.

Das neue Opernhaus in Dresden war am 12. April 1841 mit Weber's „Euryanthe" eröffnet worden, und dieselbe Oper wählte Wagner aus, als er sich um die Stelle eines Königlichen Kapellmeisters bewarb und am 10. Januar 1843 eine Probe seines Könnens ablegen sollte. Nach seiner Rückkehr nach Dresden schien ihm das Glück beständig lächeln zu wollen. Nicht nur war sein „Rienzi" aufgeführt worden und hatte einen glänzenden Erfolg errungen, nicht nur hatte man unmittelbar darauf noch den „Fliegenden Holländer" verlangt, es fügte sich mit seltenem Glück, daß gerade um diese Zeit kurz nacheinander zwei Männer starben, die gemeinschaftlich mit Reissiger die Opernvorstellungen leiteten, nämlich Morlacchi und Rastrelli. Was konnte wohl natürlicher sein, als daß man in Wagner den geeigneten und wünschenswerthen Collegen Reissiger's sah, nachdem der junge Componist nicht nur durch seine beiden Opern der Held des Tages geworden war, sondern auch sein seltenes Geschick als Dirigent bei den Proben und öffentlichen Aufführungen seiner Werke bewiesen hatte?

So wunderlich es erscheinen mag, so ist es doch wahr, daß Wagner diese sich ihm bietende Chance keineswegs mit dem Eifer ergriff, den man hätte erwarten sollen. Er erinnerte sich an seine mühseligen und ermüdenden Jahre in Magdeburg, Königsberg und Riga, auf welche die vielen in Paris erlebten Enttäuschungen gefolgt waren. Er wußte, daß er lange Tage und Nächte werde opfern müssen, um

Opern vorzubereiten und zu dirigiren, die er ihres Mangels an künstlerischem Werthe und ihres hohlen Schimmers wegen verabscheute. Auch mag er im Innern seines Herzens die Ansicht eines Dresdener Correspondenten getheilt haben, daß ein Mann mit seinem schöpferischen Genie nicht seine Zeit mit dem Einstudieren von Opern vergeuden dürfe. Seine Freunde verstanden seine Einwände aber nicht zu würdigen, seine Frau sehnte sich natürlicherweise danach, endlich ein regelmäßiges und anständiges Einkommen zu erlangen, und so gab er schließlich nach und bewarb sich um die vacante Stelle.

„Viele Meldungen gingen ein, auch Wagner bewarb sich. Als Ersatz für Morlacchi kamen nur Gläser und Wagner in Betracht. Jener wollte mit Reissiger gleichgestellt sein. Der Componist des „Rienzi" schien sich anfänglich mit dem Titel Musikdirector und 1200 Thalern begnügen zu wollen. Der Intendant v. Lüttichau empfahl ihn dringend. Wagner setzte es nachträglich durch, unter Angabe triftiger Gründe, daß er zum wirklichen Capellmeister*) ernannt wurde."

Von dem Eintreffen Wagner's in Dresden bis zu seiner Ernennung zum Königlichen Kapellmeister war beinahe ein Jahr vergangen. Er bekleidete diese Stellung sechs Jahre lang und die wichtigsten künstlerischen Producte aus dieser Periode sind die Partituren des „Tannhäuser" und des „Lohengrin". Die erstere Oper wurde am 19. October 1845 aufgeführt, der zweiten war ein anderes Schicksal beschieden. Ehe wir uns aber mit diesen beiden Werken beschäftigen, müssen wir einige kleinere Compositionen aus dieser Zeit, sowie Wagner's Thätigkeit als Kapellmeister betrachten.

Das Liebesmahl der Apostel.

Nachdem er einmal die Zweifel bei Seite geschoben hatte, welche ihn anfänglich vor dem Wiedereintritt in das Theater-

*) Diese, von Tappert (Seite 24) gegebene Version stimmt mit dem von Glasenapp (Band I, Seite 150—154) mitgetheilten Verlauf nicht genau überein.

leben zurückschrecken ließen, begann er seine Thätigkeit mit Eifer und freudigen Erwartungen. Er freute sich wahrhaft auf die schönen Aufführungen, welche er mit den damals an der Dresdener Oper engagirten vorzüglichen Kräften im Theater und Concertsaal zu Stande zu bringen hoffte. Er trat sein Amt am 2. Februar an, und seine erste Arbeit bestand darin, Berlioz bei den Proben für die Concerte, welche der französische Componist in Dresden geben wollte, zu assistiren. Er entledigte sich dieser Pflicht „mit Eifer und der größten Bereitwilligkeit" — „avec zèle et de très bon coeur", wie Berlioz selbst schrieb*) und gleichzeitig hinzufügte, Wagner sei „ein junger Künstler von werthvollen Talenten. R. Wagner besitzt außer seinem Doppeltalent als Schriftsteller und Componist auch das eines Orchesterdirigenten. Ich habe gesehen, wie er seine Opern mit seltener Präcision und Energie dirigirte."

Obgleich die Anforderungen, welche die Pflichten eines Königlichen Kapellmeisters an ihn stellten, ausreichend erscheinen sollten, um seine ganze Zeit und Thätigkeit in Anspruch zu nehmen, denn die beiden Kapellmeister mußten in jeder Woche vier Opern einstudiren und aufführen, fand Wagner doch Gelegenheit, sich an zahlreichen Concerten zu betheiligen. Er nahm die Stelle des Dirigenten der „Liedertafel" an, eines Gesangvereins, dessen Präsident Dr. Löwe war, und für ein Sängerfest, das im Sommer 1843 stattfinden sollte, componirte er „Das Liebesmahl der Apostel", eine biblische Scene für drei Männerchöre und großes Orchester. Nur selten leistete Wagner sein Bestes, wenn er für den Concertsaal schrieb, und dieses Stück bildete keine Ausnahme von dieser Regel. Seine specielle Bedeutung liegt in der Originalität der Auffassung und in der Weise, in welcher sich der geborene Operncomponist selbst in einem solchen Concertstück offenbart. Die durch den Tod des Heilandes in tiefe Trauer versenkten Apostel singen eine

*) In einem späteren Capitel werden wir sehen, in wie schmählicher Weise Berlioz diese Dienste vergalt, als Wagner im Jahre 1861 so dringend eines Freundes in Paris bedurfte.

halbe Stunde lang allein und ohne Begleitung, als plötzlich mit den Worten der Apostel: „Welch' Brausen erfüllt die Luft? Du heiliger Geist, dich fühlen wir das Haupt umwehen", das Orchester einfällt und die Worte mit außerordentlich ergreifender Wirkung illustrirt. Das war aber keineswegs der einzige theatralische Effekt. Ein anderer ebenso bemerkenswerther, den er viele Jahre später im „Parsifal" in Anwendung brachte, bestand darin, daß er vierzig ausgewählte Stimmen im hohen Dome der Kirche placirte, was eine zauberhafte Wirkung auf jeden Anwesenden ausübte — ausgenommen natürlich die Kritiker, von denen einer versicherte, Wagner könne nicht einmal grammatikalisch richtige Musik schreiben (er war damals mit dem „Tannhäuser" beschäftigt!) und daß sein Lehrer Weinlich (dessen Wittwe er die Composition gewidmet hatte) sich im Grabe umgedreht haben würde, wenn er diese Aufführung hätte anhören müssen*).

Weber's Leiche wird nach Dresden gebracht.

Als die Liedertafel sich die Dienste Wagner's sicherte, gewann sie nicht nur den besten Dirigenten, der in Deutschland zu finden war, sondern einen höchst eifrigen Vorkämpfer in einer Sache, die dem Verein sehr am Herzen lag, nämlich den Plan, die Leiche Weber's von London nach Dresden zu bringen. Ein Reisender hatte berichtet, der einfache Sarg, der Weber's sterbliche Ueberreste barg, werde in den Gewölben

*) Eingehendere Beschreibungen dieser Composition finden sich in Hanslick's „Aus dem Concertsaal" (Seite 314) und Roufflard's „R. Wagner" (Seite 172). Daß Wagner selbst viel von diesem Werke hielt, deutet folgender Satz in einem Briefe an Liszt an: „Es ist mir wirklich unbegreiflich, daß unsere zahllosen Männergesangsfeste u. s. w. noch nie das „Liebesmahl der Apostel" brachten . . . In einem großen Locale und bei einem starken Chore kannst Du sehr wohl die Instrumentation lassen, wie sie ist. Nur mache ich Dich noch darauf aufmerksam, daß ich mich in Dresden genöthigt sah, nach gewissen Hauptabschnitten von zwei Harfen die Tonart wieder angeben zu lassen: je größer die Sängermasse ist, desto unvermeidlicher wird es, daß von Zeit zu Zeit im Tone gesunken wird."

der St. Paulskirche in so sorgloser Weise behandelt, daß die Gefahr herrsche, man werde ihn bald nicht mehr wiederfinden können. Diese Nachricht rief in Deutschland den Wunsch hervor, den Sarg aus England zu holen und in deutscher Erde zu bestatten. Um die Kosten zu bestreiten, waren mehrere Concerte veranstaltet worden, darunter eines seitens der Liedertafel, aber der Ertrag war so gering gewesen, daß man fürchtete, das ganze Project fallen lassen zu müssen. Wagner's Ernennung zu einem wichtigen musikalischen Posten brachte neue Hoffnung. Man wußte, daß er ein beinahe fanatischer Bewunderer Weber's war, man erwartete, daß er sich mit Leib und Seele für die Verwirklichung der Idee in die Schranken werfen würde, und man hatte sich nicht getäuscht. Zunächst versuchte er, eine Opernvorstellung zum Besten des Unternehmens zu veranstalten, stieß dabei aber auf Schwierigkeiten eigenthümlicher Art. Anfangs hieß es, der König sei aus religiösen Gründen einer Störung der Ruhe eines Todten abgeneigt, dann versuchte der Intendant v. Lüttichau, Wagner zu überreden, sein Project sei praktisch unausführbar. Weshalb sollte gerade Weber in solcher besonderen Weise geehrt werden? Wenn man einen solchen Präcedenzfall schaffe, dann könnten vielleicht später die Wittwen anderer königlicher Capellmeister, z. B. Reissiger's und Morlacchi's, ähnliche Ansprüche stellen. Wagner's Versuch, den Unterschied zwischen diesen Fällen auseinander zu setzen, wirkte vielleicht weniger entscheidend, als sein Hinweis, daß andere Opernhäuser solche Benefizvorstellungen gegeben, und beispielsweise Meyerbeer in Berlin auf diese Weise dem Fonds 2000 Thaler zugefügt hatte, daß es daher eine Schande für Dresden sein würde, seinen eigenen früheren Capellmeister nicht in derselben Weise zu ehren. Das hatte die geeignete Wirkung, die Vorstellung fand statt, und der Fonds wurde damit auf die nöthige Höhe gebracht, um Weber's ältesten Sohn nach London zu schicken, damit er den Sarg seines Vaters nach Deutschland bringen könne.

Am 14. December 1844 langten Weber's Ueberreste

in Deutschland an, und nach ihrer Gewohnheit beeilten sich die Deutschen, durch Ehrenbezeugungen für den Todten wieder gut zu machen, was sie gesündigt hatten, indem sie dieses wie alle anderen Genies bei Lebzeiten nur mit Vernachlässigung und Verleumdung behandelten. Man arrangirte einen großen Fackelzug, dem die Verwandten und Freunde Weber's, Musikvereine und zahlreiche Bürger folgten. Der Trauermarsch war für diese Gelegenheit von Wagner nach zwei Motiven der „Euryanthe" für 80 Blasinstrumente arrangirt worden. Die unheimlichen Tremolos der Violas in dem ergreifenden Grab-Motiv arrangirte er für zwanzig gedämpfte Trommeln, welche pianissimo gespielt wurden, und die Wirkung des Ganzen war so eindrucksvoll und der Veranlassung entsprechend und beschwor so lebhafte Erinnerungen an Weber herauf, daß Schroeder-Devrient, die den Verstorbenen persönlich gekannt hatte, erklärte, sie habe niemals einer Feierlichkeit beigewohnt, bei der die in Anwendung gebrachten Mittel so vollständig dem Zweck entsprachen. Andere Augenzeugen des Fackelzuges sprachen sich Wagner gegenüber dahin aus, das Schauspiel sei unbeschreiblich großartig gewesen. So legte Wagner sein dramatisches Genie im Leben wie in seiner Kunst an den Tag, und damit diese Feierlichkeit nicht weniger eindrucksvoll und vollkommen sein sollte wie eine Theatervorstellung, ließ er die Musiker bei den Proben über die Bühne hin und her marschiren, damit sie ganz genau wußten, was sie zu thun hatten.

Als der Sarg auf dem katholischen Kirchhof anlangte, legte Schröder-Devrient einen Lorbeerkranz auf ihn nieder und Wagner hielt eine Gedächtnißrede. Weber's arme Wittwe hatte eben ihren jüngsten Sohn, einen Jüngling von zwanzig Jahren, verloren, und Wagner deutete in pathetischer Weise an, daß der Sohn abgerufen worden sei, um den Manen des Vaters die Botschaft von der Liebe seiner Landsleute zu überbringen. Dann fuhr er fort:

„Sieh', nun läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen

seines Blutes, ein Stück aus seinem Herzen, — wer will uns tadeln, wenn wir wollten, daß Deine Asche auch ein Theil seiner Erde, der lieben deutschen Erde sein sollte? Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimath lauscht."

Das war das erste Mal, daß Wagner eine öffentliche Ansprache hielt, und das einzige Mal, daß er sich dazu vorbereitet hatte. Er berichtet*) über eine eigenthümliche psychologische Erscheinung, welche er während dieser Rede erlebte:

„Da der Gegenstand und meine Fassung desselben mich vollständig erfüllten, war ich meines Gedächtnisses so gewiß, daß ich an keinerlei Vorkehrung zur Nachhülfe dachte; hierdurch setzte ich meinen Bruder Albert, welcher bei der Feierlichkeit in meiner Nähe stand, für einen Moment in große Verlegenheit, so daß er gestand, bei aller Ergriffenheit, mich verwünscht zu haben, daß ich ihm das Manuscript nicht zum Souffliren zugestellt hätte. Es begegnete mir nämlich, daß, als ich meine Rede deutlich und volltönend begonnen, ich von der fast erschreckenden Wirkung, welche meine eigene Sprache, ihr Klang und ihr Accent auf mich selbst machten, für einen Augenblick so stark afficirt wurde, daß ich in völliger Entrücktheit, wie ich mich hörte, so auch der athemlos lauschenden Menge gegenüber mich zu sehen glaubte, und, indem ich mich mir so objectivirte, völlig in eine gespannte Erwartung des fesselnden Vorganges gerieth, welcher sich vor mir zutragen sollte, als ob ich garnicht derselbe wäre, der andererseits hier stehe und zu sprechen habe. Nicht die mindeste Bangigkeit oder Zerstreutheit kam mir hierbei an; nur entstand nach einem geeigneten Absatz eine so unverhältnißmäßig lange Pause, daß, wer mich mit sinnentrücktem Blicke dastehen sah, nicht wußte, was er von mir denken sollte. Erst mein eigenes längeres Schweigen und die lautlose Stille um mich herum erinnerten mich daran, daß ich hier nicht zu hören, sondern zu sprechen hätte; sofort trat ich wieder ein, und sprach meine Rede mit so fließendem Ausdruck bis an das Ende, daß mir hierauf der berühmte Schauspieler Emil Devrient versicherte, wie er nicht nur als Theilnehmer der ergreifendsten Leichenfeier, sondern namentlich auch als dramatischer Redner von dem Vorgange auf das Erstaunlichste imprimirt worden sei."

Die Feier schloß mit der Aufführung eines von Wagner gedichteten und componirten Liedes. Doch war damit seine Thätigkeit keineswegs beendet, vielmehr machte er es sich

*) „Gesammelte Schriften", II, 59 und 60.

zur Aufgabe, nachdem er Weber's Leiche zurückgebracht hatte, ihm auch ein würdiges Denkmal zu setzen, für welches bereits ein Platz in der Nähe des Opernhauses bestimmt worden war. Im zweiten und dritten Briefe der Correspondenz zwischen Wagner und Liszt finden wir bereits Bitten um Unterstützung an den generösen Pianisten, durch dessen Bemühungen hauptsächlich die Errichtung eines Beethoven-Denkmals ermöglicht worden war.

Eine überraschende Beethoven-Aufführung.

Vor fünfzig Jahren waren Subscriptions-Concerte in deutschen Städten nicht so allgemein eingeführt wie heutzutage. Das Königliche Orchester in Dresden spielte im Opernhaus und in der Kirche und gab alle Jahre nur ein öffentliches Concert zum Besten der Wittwen und Waisen verstorbener Mitglieder. Bei diesen Concerten wurden nach altem Brauch ein Oratorium und eine Symphonie aufgeführt, und die beiden Capellmeister dirigirten abwechselnd. Bei dem Concert, welches im Jahre 1846 stattfinden sollte, hatte Reissiger das Oratorium zu dirigiren und Wagner die Symphonie. Letzterer entschied sich für Beethoven's neunte Symphonie. Dieser Entschluß versetzte die Musiker in große Bestürzung und veranlaßte sie, eine Deputation an den General-Intendanten von Lüttichau mit dem Ersuchen zu senden, seine Autorität geltend zu machen, um Wagner an der Ausführung seines tollkühnen und ruchlosen Planes zu hindern!

Was war nun wohl das gefährliche Element in Wagner's Beschluß, Beethoven's neunte Symphonie zur Aufführung zu bringen? Die Antwort auf diese Frage wirft ein grelles Licht auf den Geschmack und die Handlungsweise der Musiker, Dirigenten und Kritiker, welche damals wie später Wagner's entschiedene Feinde waren.

Die Conservativen unter den professionellen Musikern waren zu jener Zeit noch nicht weit genug vorgeschritten, um den „wahren" Beethoven, das heißt die Compositionen seiner dritten Periode, zu verstehen. Die aus dieser Periode

stammenden Werke des Meisters, welche man heute als seine großartigsten betrachtet, wurden damals noch als dunkel und unnatürlich, als die Verirrungen eines durch Taubheit gefesselten Geistes betrachtet. Wie gewöhnlich war die Ursache für diese Ansicht nicht in der Musik zu suchen, sondern in ihren Auslegern, welche weder Beethoven's Intentionen, noch seine Art, dieselben zum Ausdruck zu bringen, verstanden. Jetzt hat man dieses Verständniß erlangt und spricht von Beethoven's „drittem Stil", als dessen großartigste Frucht die neunte Symphonie betrachtet wird. Dieses Werk wurde in jener Zeit in Deutschland nur selten aufgeführt. Reissiger hatte die Symphonie einige Jahre vorher in Dresden dem Publicum vorgeführt, sie hatte aber die Zuhörer nicht befriedigt — ebensowenig den Dirigenten. In Folge dessen war das Werk gewissermaßen in Verruf gerathen, und die Musiker fürchteten, seine Aufführung bei dem Pensionsconcert würde das Publicum vom Besuch abhalten und die Wittwen und Waisen der gewünschten Unterstützung berauben.

Aber Wagner wußte, was er that. Als Jüngling hatte er die Symphonie in einem Gewandhausconcert in Leipzig gehört und war überrascht gewesen, in der Wiedergabe so wenig von dem zu finden, was er nach dem Studium der Partitur erwartet hatte, mit der er schon damals vollständig vertraut war (der Leser wird sich erinnern, daß er im Alter von 17 Jahren einem Verleger angeboten hatte, das Werk für das Pianoforte zu arrangiren). Später hatte er die Symphonie wieder von Habeneck aufführen hören, der seine Musiker gezwungen hatte, solange immer neue Proben abzuhalten, bis sie das Werk gründlich verstanden; die Folge war gewesen, daß auch das Publicum es verstand und die Aufführung sich zu einem großen Erfolg gestaltete. Wagner war daher zu der Ueberzeugung gelangt, daß es nur die Schuld der Ausleger war, wenn Beethoven's größtes Werk in Dresden nicht verstanden wurde und unpopulär blieb, er beschloß also, diesen Zustand zu ändern und seinen Mitbürgern Beethoven's Genie in seinem wahren

Lichte zu zeigen. Er weigerte sich hartnäckig, von seinem Entschluß abzuweichen, traf aber Anstalten, die Neugierde des Publicums zu erregen, indem er von Zeit zu Zeit anonyme „Vornotizen" in den Zeitungen erscheinen ließ. Dann schrieb er eine Skizze, die gedruckt und vertheilt wurde und später die Basis für sein berühmtes, zehn Seiten langes „Programm" für diese Symphonie bildete, in welcher er die in dem Werk zum Ausdruck gebrachten Gefühle analysirte, wobei er passende, mit großem Geschick gewählte Citate aus „Goethe's Faust" mitbenutzte.*) Ferner mußte er sich die Orchesterstimmen aus Leipzig borgen, da das Dresdener Orchester nicht das Geld für die Anschaffung ausgeben wollte. Er bestand aber ohne Rücksicht auf die Kosten auf der Ausführung seines Verlangens, gewisse bauliche Veränderungen im Concertsaal vorzunehmen und dadurch ein anderes Arrangement zu ermöglichen, unter welchem das Orchester in der Mitte concentrirt und von dem in amphitheatralisch aufsteigenden Sitzen untergebrachten Chor umringt wurde, wodurch der Gesang zu größerer Wirkung gelangte und alle Töne sich inniger vermischten.

Dann begannen die Proben. Einen Begriff von der Gründlichkeit und Ausdauer, die auf sie verwendet wurden, giebt uns die Thatsache, daß für das eigenartige Recitativ am Anfang des letzten Satzes nicht weniger als zwölf besondere Proben der Contrabässe und Cellos abgehalten und die Passage wiederholt wurde, bis die Musiker nicht nur die größtmöglichste Fertigkeit und Energie erlangt hatten, sondern auch damit tiefstes Gefühl und innigsten Ausdruck verbanden. Die Chöre wurden ebenfalls wiederholt, bis Wagner's eigene leitende Stimme in den enthusiastisch anschwellenden Klangmassen nicht mehr vernommen werden konnte. In die Orchesterstimmen schrieb er die Vortragszeichen mit eigener Hand.

Wagner und seine Musiker wurden für ihre Mühe in

*) Dieses Programm ist im 5. Bande der „Gesammelten Schriften" enthalten.

großartigster Weise belohnt. Schon bei der öffentlichen Probe war der Saal überfüllt, und die Reineinnahme erreichte die noch niemals erzielte Höhe von 2000 Thalern. Die Musiker waren bekehrt und baten Wagner, um sich auch fernerhin ein solches Einkommen zu sichern, während seines Aufenthaltes in Dresden alljährlich die Symphonie bei dem Pensionsconcert aufzuführen. Der berühmte dänische Componist Niels Gade versicherte Wagner, er würde gerne den doppelten Eintrittspreis bezahlen, um noch einmal nur jenes Recitativ der Bässe zu hören. Der Philologe Dr. Köchly sagte ihm, er sei zum ersten Mal im Stande gewesen, der Symphonie von Anfang bis zum Ende mit vollem gefühlvollen Verständniß zu folgen. Wie verhielten sich aber unsere Freunde, die kritischen Clowns? Sie machten ihre gewöhnlichen Bocksprünge, was zu erwarten war, und Einer von ihnen berichtete, die Aufführung sei schlecht gewesen — ausgenommen die Chöre, die gut gesungen worden wären, weil sie vom Hoforganisten Schneider eingeübt worden seien! Das war eine directe Lüge, denn Schneider hatte die Chöre nicht einstudirt, aber eine kritische Lüge in Sachen Wagner ist kaum ein erwähnenswerthes Phänomen.

Reissiger war aus Angst, daß Wagner einen Erfolg erringen würde, wo er selbst eine Niederlage erlitten hatte, so weit gegangen, direct gegen die Symphonie zu intriguiren und auf „Beethoven's bedauernswerthe Verirrungen" hinzuweisen. Und was dachte wohl Wagner, der notorische „Feind" aller großen Componisten, von diesen „bedauernswerthen Verirrungen"? Er schreibt:

„Es ist nicht möglich, daß je das Werk eines Meisters mit solch verzückender Gewalt das Herz eines Schülers einnahm, als wie das meinige vom ersten Satze dieser Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeschlagenen Partitur, als ich sie durchging, um die Mittel der Aufführung derselben zu überlegen, überrascht, und mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dies das Benehmen eines königlich sächsischen Capellmeisters sei! Glücklicherweise blieb ich bei solcher Gelegenheit von Besuchen unserer Orchestervorsteher und ihres würdevollen ersten Capellmeisters, sowie sonstiger in classischer Musik bewanderter Herren verschont."

Uhlig, Bach, Palestrina.

Unter den Zuhörern dieser historischen Aufführung der neunten Symphonie befanden sich zwei junge Männer, von denen einer später der größte Wagner-Dirigent, der andere einer der bedeutendsten Wagner-Sänger wurde: — Hans von Bülow und Schnorr von Carolsfeld.*) Unter denen, welche bei dieser Gelegenheit zu Wagner's Ansichten bekehrt wurden, war ferner Theodor Uhlig, der später der werthvolle Beistand, Freund und Vertheidiger des in's Ausland geflüchteten Componisten wurde; an ihn sind die meisten der „Briefe an Dresdner Freunde" gerichtet. Uhlig war selbst Componist und componirte in seiner frühen Jugend mehr als hundert Stücke für Gesangsstimmen und verschiedene Instrumente. Er war anfangs ein entschiedener Gegner Wagner's und schrieb sogar eine musikalische Burleske, in welcher er seinen Stil lächerlich zu machen suchte, erkannte aber, welches Unrecht er Wagner zugefügt hatte, als er der Aufführung der neunten Symphonie beiwohnte. Im Laufe der Zeit wurde seine Bekehrung so vollständig, daß er kurz vor seinem Tode schrieb: „Ich sympathisire mit Wagner aus Grund meines Herzens so sehr, daß für mich die übrige Musikwelt, mit ganz wenigen Ausnahmen, so gut wie garnicht vorhanden ist." Später werden wir sehen, welche unschätzbaren Dienste dieser Freund Wagner in den langen Jahren leistete, in denen der Letztere den deutschen Boden nicht betreten konnte, ohne seine Freiheit, wenn nicht sein Leben auf's Spiel zu setzen.

Während seines Aufenthalts in Dresden bewies Wagner durch seine Handlungsweise in Wort und Schrift, daß er auch für andere classische Componisten dieselbe „anmaßende Verachtung" fühlte, wie für Beethoven und Weber. Unter diesen befand sich der Italiener Palestrina, dessen Vocalmusik er in der katholischen Hofkirche einzuführen suchte: „Ich wollte den übermäßig angestrengten Mitgliedern des Orchesters

*) Glasenapp I, 218.

Erleichterung verschaffen, weibliche Stimmen hinzufügen und echte katholische Kirchenmusik, a capella, einführen. Als eine Probe übte ich Palestrina's „Stabat mater" ein und schlug andere Stücke vor, hatte aber keinen Erfolg."*) Daß Palestrina auf seinen Stil bedeutenden Einfluß ausgeübt hatte, zeigte Wagner drei Jahrzehnte später im „Parsifal".

Ein anderer der Abgötter Wagner's war Bach, und er war unablässig bemüht, Anhänger für ihn zu gewinnen. Im Jahre 1848 brachte er in einem seiner Subscriptions-concerte eine der prachtvollen Bach'schen Motetten zur Aufführung, in welcher, wie er sagte, „der lyrische Strom der rhythmischen Musik wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust," was an Beethoven's Ausspruch erinnert: „Er sollte nicht Bach, sondern Ocean heißen." Bei solchen Bemühungen wurde ihm die werthvolle Unterstützung eines der Dresdner Freunde, an welche die berühmten Briefe gerichtet sind, zu Theil: Wilhelm Fischer, für dessen Leistungen als Chordirector Wagner historische Bedeutung in Anspruch nimmt. So hatte Fischer, wie Wagner erzählt,

„seinem Theaterchor die Bach'sche Motette: „Singet dem Herrn" auf eine Weise einstudirt, daß ich auf die ungemein virtuose und sichere Leistung der Sänger hin mich selbst veranlaßt sehen konnte, das, seiner haarsträubenden Schwierigkeiten wegen sonst stets nur im vorsichtigsten „Moderato" aufgefaßte erste Allegro der Motette im wirklichen feurigen Tempo zu nehmen, was bekanntlich unsere Kritiker zu Tode erschreckte."

Was Wagner für Gluck that.

Auch in seiner Eigenschaft als Operndirigent begünstigte Wagner das classische Repertoire, soweit das in seinen Kräften lag, aber diese Angelegenheit stand natürlich in letzter Instanz unter der Controle des Königlichen Intendanten, der aus pecuniären Gründen stets geneigt war, die Opern am häufigsten zu geben, welche das Publicum am liebsten hören wollte. Wagner war sicherlich nicht Schuld daran, daß in demselben Jahr, in welchem „Tannhäuser" zum

*) Er erzählte das in einem Gespräche mit E. Dannreuther. Grove's „Dictionary of Music and Musicians", Band IV, Seite 354.

ersten Male aufgeführt wurde (1845), Bellini, Donizetti und Rossini zusammen durch 33, Mozart, Beethoven und Weber aber nur durch 24 Vorstellungen vertreten waren*). Wie sehr die großen deutschen Componisten eines Vorkämpfers wie Wagner bedurften, geht aus der kaum glaublichen Thatsache hervor, daß zwei der großartigsten Schöpfungen deutschen Geistes — Marschner's „Hans Heiling" (die düstere und doch herrliche Oper, welche ihren Schatten auf den „Fliegenden Holländer" warf) und Gluck's „Armida" — niemals in Dresden aufgeführt worden waren, bis Wagner das bewerkstelligte, nachdem Marschner's Meisterwerk elf und Gluck's sogar sechsundsechzig Jahre alt war. Wie bereits mitgetheilt, wählte Wagner für seine Probe-Vorstellung Weber's „Euryanthe"; die erste Oper, die er nach seiner Anstellung einstudirte, war Gluck's „Armida", welche tiefen Eindruck machte.

Einen viel größeren Erfolg für Gluck erzielte Wagner aber mit des Ersteren Oper „Iphigenie in Aulis", die, wie die in der letzten Anmerkung erwähnten Tabellen beweisen, beinahe ganz von der deutschen Opernbühne verschwunden war. Wagner begnügte sich aber keineswegs damit, Gluck's großes Werk einfach in's Leben zu rufen. Er hegte Verdacht, daß Spontini und Andere die in Berlin benutzte Partitur zurechtgestutzt hatten, ließ sich daher aus Paris die Originalausgabe kommen und fand seine Vermuthungen begründet. Ein Fehler schlimmster Art hatte sich in die Ouvertüre eingeschlichen, wo Jemand voller Unwissenheit und Anmaßung an einer Stelle, an der die ursprüngliche Partitur keinen Tempowechsel vorschrieb, das Wort „Allegro" hineingeschrieben hatte**). Obgleich diese Fälschung das Würdige der Ouvertüre vollständig zerstörte, war sie doch allgemein anstandslos acceptirt

*) In Kürschner's „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 436—461, finden sich interessante statistische Tabellen über die Aufführungen in allen größeren deutschen Opernhäusern für die Jahre 1842 bis 1845 und 1885.

**) Einzelheiten findet man in Wagner's „Gesammelten Schriften", V, 148.

worden und trug die Schuld für den von Mozart für diese Ouvertüre geschriebenen durchaus unbefriedigenden Schluß. Wagner änderte den Schluß in Uebereinstimmung mit der correcten Partitur ab, und seine Version wird jetzt in Concerten von allen intelligenten Dirigenten benutzt. Er änderte auch die Schlußscene der Oper*) und handelte dabei nach denselben Grundsätzen, die ihn veranlaßten, die Schlußscene seiner eigenen Oper „Tannhäuser" abzuändern, wovon wir bald hören werden. Ferner verbesserte er die Instrumentirung in einigen Stellen.

Damit war Wagner's Arbeit aber keineswegs beendet. Den meisten Lesern wird Rousseau's merkwürdiger Ausspruch, die französische Sprache eigne sich nicht für Musik, bekannt sein. Rousseau änderte seine Ansicht, nachdem er Gluck's „Iphigenie in Aulis" gehört hatte, und gestand freimüthig ein, daß die französische Sprache ebenso gut für gute und ausdrucksvolle Musik geeignet sei, wie irgend eine andere. Die deutsche Uebersetzung des französischen Textes war aber eine so grauenvolle, daß Wagner sich nicht entschließen konnte, sie ohne Weiteres zu benutzen, sondern erst lange Zeit darauf verwandte, sie so zu corrigiren, daß die Betonung der Worte wieder mit den musikalischen Accenten zusammenfiel.**)

Der erzielte Erfolg bewies, daß alle diese Mühe nicht umsonst gewesen war. Die Oper hatte einen glänzenden Erfolg und wurde vor Schluß der Saison noch sechs Mal wiederholt. Dankte man ihm nun etwa öffentlich für diese freiwillig und ohne Aussicht auf materiellen Erfolg unternommene Arbeit? Machte man darauf aufmerksam, was er gethan hatte, um Gluck's Oper wieder zu Ehren zu bringen? Kein Gedanke. Die Kritiker hatten schon vorher erklärt, die Oper sei „eine unglückliche Wahl und bedeute eine Masse verlorener Zeit und Arbeit, denn es sei nirgends möglich gewesen, dieses Werk Gluck's auf der modernen

*) Für Einzelheiten siehe Glasenapp, Band I, Seite 226—228.
*) Siehe „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt", Bd. I. Nr. 41.

Bühne zu erhalten, weil es in der Form veraltet sei und sein dramatischer Inhalt nicht dafür entschädige." Nach solchen Prophezeiungen konnte man natürlich nicht mehr die Front wechseln, denn dadurch hätte man Wagner's Verdienst um den Erfolg der Wiederaufführung allzu sehr an's Licht gezogen. Auch Adolphe Jullien ist in diesem Falle unter die Philister gegangen. Gluck, sagt er (Seite 67), sei nicht so veraltet gewesen, daß es nöthig gewesen wäre, seine Partituren zu feilen, und er fragt, was Wagner von der Möglichkeit gedacht haben würde, daß Jemand nach seinem Tode seine Partituren durchsehen und verbessern würde? Dem setze ich entgegen, daß Wagner sein ganzes Leben hindurch, gerade wie Bach, unablässig an seinen eigenen Partituren herumfeilte und sie fortwährend verbesserte, und daß er der Letzte gewesen wäre, sich davor zu fürchten, daß ein großer Componist der Zukunft seine Opern einst wieder modern machen würde, wenn sie dadurch allgemeiner Vernachlässigung entrissen werden könnten. Und das war, wie wir gesehen haben, der Fall mit Gluck's Oper. Es handelte sich weniger um die Kunst, als um gesunden Menschenverstand. Wenn Pedanten und conservative Kritiker es vorziehen, die Partituren der alten Meister unverändert und unaufgeführt auf den Regalen der Bibliotheken vermodern zu lassen, statt sie mit Aussicht auf Erfolg zu feilen und wieder zum Leben zu erwecken, so kann ich ihnen in diesen Ansichten nicht folgen und bin überzeugt, daß die meisten meiner Leser mit meinen Anschauungen übereinstimmen werden.*)

*) Joseph Bennet in seiner außerordentlichen, in der Londoner „Musical Times" (1890—91) veröffentlichten Parodie auf Wagner's Leben, erklärt, in diesem Gluck-Arrangement habe Wagner „seine Unzufriedenheit mit dem Bestehenden in einer Weise an den Tag gelegt, welche selbst seine fanatischsten Jünger kaum zu vertheidigen wagen würden." Wäre Herrn Bennet's Unwissenheit betreffs des Gegenstandes, über den er sich zu urtheilen erlaubte, etwas weniger vollständig und symmetrisch gewesen, so würde er gewußt haben, daß Professor Eduard Hanslick, Wagner's fanatischster Gegner, des Letzteren Version der Gluck'schen Oper in wärmster Weise gebilligt hat und von ihr sagte: „Eine feine conservative Empfindung für das Charakteristische der Vergangen-

Liszt bewies wie immer, daß er einen reichen Schatz an praktischem und gesundem Menschenverstand besaß. Er beschäftigte sich viel mit Gluck, als er Kapellmeister in Weimar war, und schrieb in einem seiner Briefe an Wagner: „Würdest Du späterhin geneigt sein, die „Alceste", „Orpheus", „Armida" und „Iphigenie in Tauris" in ähnlicher Weise zu arrangiren, wie „Iphigenie in Aulis", und was würdest Du dafür beanspruchen?" Wagner antwortete: „Ueber den ausgezeichneten Vorschlag, Gluck's Opern neu zu redigiren, der mir viel Freude macht, werde ich nächstens ausführlicher schreiben." Da aber die Angelegenheit nie wieder erwähnt wird, müssen wir annehmen, daß andere Pläne und Arbeiten die Ausführung unmöglich machten.

Zwei Spontini-Anekdoten.

In den Schriften, in welchen Wagner seine Erlebnisse in Dresden beschreibt*), finden wir eine Anekdote, welche vorzüglich hierher paßt, weil sie andeutet, wie große Componisten von ihren „Redacteuren" denken, vorausgesetzt, daß die letzteren sich ihrer Aufgabe so gut entledigen, wie Franz im Falle von Bach und Händel, und Wagner bei Gluck Beethoven und Palestrina:

„Gelegentlich einer Besprechung des Orchesters hatte ich Spontini um Belehrung darüber gebeten, warum er, der sonst durchgehends die Posaunen so energisch angewandt, gerade bei dem prachtvollen Triumphmarsche des ersten Actes (der „Vestalin") sie schweigen ließ; ganz verwundert frug er dagegen: „est-ce que je n'y ai pas de trombones?" Ich zeigte ihm die gestochene Partitur, und nun bat er mich, zu diesem Marsche Posaunen zu setzen, damit sie möglichst in der nächsten Probe

---

heit und der klarste Blick für das Bedürfniß der Gegenwart haben hier Hand in Hand zusammengewirkt . . . Es macht freilich bessere Figur in der Kritik über die kleinste Aenderung Wehe zu rufen und jede geopferte Note als unersetzlichen Verlust zu beklagen. Aber ein größeres Verdienst um Gluck erwirbt sich der Praktiker, der mit Aufopferung einiger Aeußerlichkeiten eine Gluck'sche Oper zum Siege führt, als jene Puristen, welche von ihrer classischen Höhe herab lieber zusehen, wie sie durchfällt." Die Wagner'schen Zusätze im letzten Act nennt Hanslick: meisterhafte Züge, welche die dramatische Wirkung enorm erhöhen, ohne sich allzusehr in den Vordergrund zu drängen."

*) „Erinnerungen an Spontini", Gesammelte Schriften V, 120.

schon ausgeführt werden könnten. Auch sagte er mir: „j'ai entendu dans votre „Rienzi" un instrument, que vous appelez „Bass-tuba"; je ne veux pas bannir cet instrument de l'orchestre: faites m'en une partie pour la Vestale." Es machte mir Freude, mit Auswahl und Discretion seinem Wunsche nachzukommen. Als er in der Probe zum ersten Male die Wirkung hiervon gewahr wurde, warf er mir einen wirklich zärtlichen Blick des Dankes zu, und der Eindruck dieser unschwierigen Bereicherung seiner Partitur war auf ihn so andauernd, daß er später aus Paris in einem sehr freundschaftlichen Briefe mich um die Zusendung eines Particelles dieser von mir hinzugefügten Instrumente bat; nur erlaubte es sein Stolz nicht, in dem Ausdrucke, mit dem er das Gewünschte bezeichnete, zuzugestehen, daß er etwas von mir Verfaßtes verlange, sondern er schrieb: „Envoyez-moi une partition des trombones pour la marche triomphale et de la Basse-tuba, telle qu'elle a été exécuté sous ma direction à Dresde."

Wagner's „Erinnerungen an Spontini" enthalten noch mehrere amüsante Beispiele von dem außergewöhnlichen Stolz und der beinahe krankhaften Eitelkeit dieses Componisten, von denen wir aber nur eins anführen können, weil die anderen eher in eine Biographie Spontini's als in die Wagner's gehören. „Quand j'ai entendu votre Rienzi," sagte Spontini eines Tages, „j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire." Als er gebeten wurde, dieses Paradox zu erklären, sagte Spontini ganz unumwunden, er selbst habe bereits alle Möglichkeiten auf dem Gebiete der Oper vollständig erschöpft, es sei also nutzlos und thöricht, noch mehr Opern zu schreiben. — Trotz dieser Ermahnung war Wagner tollkühn genug, Opern zu componiren, und Spontini würde vor Staunen stumm sein, wenn er wieder zum Leben käme und erführe, daß seine eigenen Werke beinahe verschwunden sind, während fast alle Opernhäuser beinahe ein Viertel ihrer Aufführungen Wagner'schen Werken widmen. Es muß aber zugestanden werden, daß Spontini solche Vernachlässigung nicht verdient. Trotz aller seiner Fehler war er ein ehrenhafter Künstler, von dem Wagner — in seiner gewohnten absprechenden Weise — schrieb: „Mit ihm ist eine große, hochachtungswerthe und edle Kunstperiode zu Grunde gegangen . . . . . Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der „Vestalin", des „Cortez" und der „Olympia"!"

„Tannhäuser" in Dresden.

Die sieben Jahre, welche Wagner in Dresden verlebte, waren ereignißreich und voller Arbeit, denn während dieses kurzen Zeitabschnittes wurden drei seiner Opern zum ersten Male aufgeführt, während er gleichzeitig zwei Opern — „Tannhäuser" und „Lohengrin" — componirte. Wie wir bereits mitgetheilt haben, wurde der „Tannhäuser" entworfen, ehe die Proben zum „Rienzi" begonnen hatten, aber Wagner wurde so oft unterbrochen und seine Pflichten als königlicher Kapellmeister nahmen ihn so stark in Anspruch, daß die Partitur erst drei Jahre später vollendet war. Wagner spricht sich in folgender Weise über seinen Gemüthszustand während der Ausführung dieser Arbeit aus:

„Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei thätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre."

Und an einen Freund in Berlin, dem er eine Abschrift der Partitur schickte, schrieb er:

„Da ist mein Tannhäuser, wie er leibt und lebt; ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe. Möge er im Stande sein, mir die Herzen meiner deutschen Landsleute in größerer Ausbreitung zu gewinnen, als dies bis jetzt meine früheren Arbeiten vermochten!! Diese Arbeit muß gut sein, oder ich kann nie etwas Gutes leisten. Es war mir ein wahrer Zauber damit angethan; sowie und wo ich nur meinen Stoff berührte, erbebte ich in Wärme und Gluth: bei den großen Unterbrechungen, die mich von meiner Arbeit trennten, war ich stets mit

einem Athemzuge so ganz wieder in dem eigenthümlichen Dufte, der mich bei der allerersten Conception berauschte. — Im September soll die erste Aufführung stattfinden. Ende dieses Monats gehe ich nach Marienbad, im August komme ich nach Dresden zurück, um den „Tannhäuser" einzustudiren. Clavierauszüge u. s. w., Alles ist bereits gearbeitet, so daß ich am Tage nach der ersten Aufführung völlig frei und ledig bin."

Die Handlung des „Tannhäuser".

Daß Wagner von seiner Arbeit so ganz bezaubert wurde, kann nicht Wunder nehmen, denn es wäre kaum möglich gewesen, ein Sujet zu finden, das fesselnder oder als Hintergrund für eine musikalische Composition geeigneter gewesen wäre, als die Tannhäuser-Sage und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Die Sage führt uns in das dreizehnte Jahrhundert zurück, in eine Zeit, in der die Lehren der christlichen Religion noch lange nicht allen heidnischen Aberglauben aus den Köpfen der Menschen verdrängt hatten. Eine der deutschen Göttinnen, Holda, war mit der Venus der alten classischen Mythologie vermischt worden und aus der einfachen Göttin der Schönheit und der Reize der Natur zur bösen Verführerin geworden, welche die Menschen zur Wollust und niedrigen Sinnlichkeit anreizte. Diese mittelalterliche Venus des Nordens bewohnte das Innere der Berge, umgeben von Nymphen, Sirenen und anderen verführerischen Dienerinnen, deren Pflicht es war, die Opfer in ihre Höhlen zu locken, wo sie bald der Verführung erlagen und der ewigen Verdammniß anheimfielen. Eine dieser unterirdischen Hofhaltungen befand sich im Hörselberg in der Nähe der Wartburg, und diese romantische Gegend bildet den scenischen Hintergrund zu Wagner's Oper.

Erster Act. Scene: Eine weite Grotte, die sich wie unabsehbar dahin zieht. Auf einer Seite schäumt ein grünlicher Wasserfall über Gestein herab, ein Bach leitet dieses Wasser in den Hintergrund in einen See, in welchem Najaden baden, während Sirenen auf den Ufern lagern. Die Felsenwände der Grotte sind mit wunderbaren, korallenartigen tropischen Gewächsen bedeckt. Vor einer nach links sich

dehnenden Grottenöffnung liegt Venus auf einem weichen Lager, vor ihr, das Haupt in ihrem Schoße, die Harfe zur Seite, kniet Tannhäuser. Jünglinge und Nymphen tanzen im fröhlichen Reigen um das Becken des Wasserfalles, und aus dem Hintergrund naht ein Zug von Bacchantinnen, welche die Paare zu wilder Lust auffordern. Satyre und Faunen erscheinen aus den Klüften, mischen sich zwischen die Tänzer, suchen die Nymphen zu fangen und steigern den allgemeinen Taumel zur höchsten Wuth. Entsetzt heben sich die hinter dem Lager der Venus ruhenden drei Grazien und suchen den Wüthenden Einhalt zu thun. Sie erwecken die schlummernden Amoretten und jagen sie in die Höhe. Diese flattern wie eine Schaar Vögel aufwärts auseinander, nehmen in der Höhe, wie in Schlachtordnung, den ganzen Raum der Höhle ein und schießen von da herab einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel in der Tiefe. Die Verwundeten, von mächtigem Liebessehnen ergriffen, sinken in Ermattung zu Boden und werden von den Grazien in den Hintergrund getrieben. Die anderen Theilnehmer an dieser Liebespantomime verschwinden ebenfalls nach verschiedenen Richtungen und die Grazien kehren zur Venus zurück, gleichsam von ihrem Siege berichtend. Der verführerische Gesang der Sirenen, der die Wanderer zum Besuch der Grotte einladet, tönt vom See herüber. Ein Nebelbild zeigt die Entführung der Europa, auf dem Rücken des mit Blumen geschmückten Stiers. Ein zweites Bild zeigt Leda, am Waldsee ausgestreckt, in sanfter Monddämmerung; der Schwan schwimmt auf sie zu und birgt schmeichelnd seinen Hals in ihrem Busen. Als dieses Bild verbleicht, entfernen sich auch die Grazien, und Venus bleibt allein mit Tannhäuser.

Tannhäuser zuckt empor, als wache er aus einem Traume auf. Die wollüstigen Scenen, welche Venus hervorgezaubert hatte, um seine Sinnlichkeit zu fesseln, entzücken ihn nicht mehr. Er hat lange in der Grotte geweilt und mit den Genüssen getändelt, die Venus über ihn ausstreute, jetzt ergreift ihn aber die Sehnsucht nach der Oberwelt mit ihrem

blauen Himmel und Sonnenlicht, ihren Blumen, Vögeln und Wäldern, und er fleht Venus an, ihn ziehen zu lassen. Er verspricht ihr, immer ihre Reize und ihre Liebe zu preisen, immer ihr kühner Streiter zu sein, aber er ist kein Gott und kann nicht in ewiger Freude leben; sein menschliches Herz sehnt sich nach den Schmerzen, welche erst das richtige Verständniß für wahre Freude geben. Venus ist entrüstet über den Wechsel in der Stimmung des Geliebten. Abwechselnd sucht sie ihn durch Schmeicheleien und Drohungen zurückzuhalten, sie prophezeit, daß er sich bald nach den genossenen Freuden zurücksehnen wird, wenn es zu spät ist. Aber Tannhäuser ist unerbittlich. „Göttin der Wonne, nicht in Dir — Mein Fried', mein Heil ruht in Maria," ruft er und in dem Augenblick, in dem er den Namen Maria ausspricht, ertönt ein furchtbarer Schlag wie von einem Erdbeben, und Venus mit ihrer Grotte verschwinden. Tannhäuser steht allein in einem schönen grünen Thale, über ihm blauer Himmel, rechts die stattliche Wartburg, während auf einer Höhe zur Linken ein junger Hirt mit Gesang und Schalmei das Geläut der Heerdeglocken begleitet. Er singt von Frau Holda und den Freuden des Frühlings, bis er von einem Chor von Pilgern, die auf dem Wege nach Rom sind, unterbrochen wird. Ihr feierlicher Gesang wird anfangs nur leise aus weiter Ferne vernommen, ertönt dann immer lauter und lauter, als die Pilger die Bühne betreten, und verklingt wieder langsam in der Entfernung. Tannhäuser sinkt tief gerührt in die Knie und betet. Die Last seiner Sünden drückt ihn schwer, und er gelobt, für sie durch Mühen und Plagen ohne Ende zu büßen.

Das Geläut entfernter Kirchenglocken begleitet sein Gebet. Als es schweigt, ertönen immer näher kommende Hornrufe. Der Landgraf von Thüringen, begleitet von den Rittern und Minnesängern Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Biterolf und Anderen, erscheint. Sie erkennen den lange verlorenen Tannhäuser, begrüßen ihn herzlich und fordern ihn auf, mit ihnen nach der Wartburg zurückzukehren. Das stimmt nicht mit seinen Vorsätzen, für

seine Sünden zu büßen, überein, und er zögert, bis Wolfram ihn bittet, um Elisabeth's willen zu bleiben. Wolfram scheut sich nicht, ihm das offene Geheimniß mitzutheilen, daß er bei einem der Wettkämpfe der Minnesänger das Herz der Nichte des Landgrafen gewann. Elisabeth selbst hat das Geheimniß nicht gewahrt, denn seit Tannhäuser's geheimnißvollem Verschwinden hat sie die anderen Sänger und ihre Gesangsturniere gemieden und sich in Einsamkeit gehärmt. „O kehr' zurück, Du kühner Sänger, dem unsren sei Dein Lied nicht fern, — den Festen fehle *sie* nicht länger, auf's Neue leuchte uns ihr Stern," schließt Wolfram. „Zu ihr, zu ihr!" singt Tannhäuser mit plötzlicher Begeisterung und Heftigkeit, worauf die anderen Sänger und der Landgraf sich mit ihm zu einem wunderbaren Septett vereinigen. Der Landgraf stößt in's Horn, die Hornrufe der Jäger antworten ihm aus dem Walde, und als der ganze Troß von Jägern und Dienern sich mit seinen Pferden, der Meute und dem Hirsch auf der Bühne versammelt, fällt der Vorhang über dem großartigsten Opernact, der bis zum Tage seiner ersten Aufführung geschaffen worden war.

Zweiter Act. — Der Landgraf hat die Edlen seines Landes auf die Wartburg berufen, um einem Wettstreit der Minnesänger beizuwohnen, bei dem, wie es bei den mittelalterlichen „Minnehöfen" Brauch war, die Liebe*) besungen werden soll. Nachdem die Ritter und Edelfrauen sich in der Sängerhalle versammelt haben, theilt ihnen der Landgraf mit, daß der Sieger von der Festkönigin irgend einen Preis, sei es auch ihr Herz und ihre Hand fordern dürfe.

*) Dieser Sängerkrieg fand wahrscheinlich im Jahre 1207 auf der Wartburg statt, obgleich einige Historiker ihn für eine Sage erklären. (Elson's „History of German Song", Seite 17—25.) „Minnesänger" bedeutet „Liebesänger", und sie hatten eine besondere Göttin, Frau Minne, welche die reine, übersinnliche Art der Liebe repräsentirte, mit der allein diese Sänger sich beschäftigten (in ihren Liedern). Eine bei diesen Kämpfern herrschende Sitte würde man bei gewissen Wagner-Aufführungen gern wieder in's Leben zurückgerufen sehen, daß nämlich nicht nur der Sieger einen Preis erhielt, sondern der schlechteste Sänger „sofort hinausgeführt und aufgehängt wurde".

Elisabeth hört dies ohne Besorgniß, denn sie hat eben Tannhäuser gesprochen und ihm ihre Liebe gestanden. Auch fürchtet sie nicht, daß er in dem Kampf unterliegen wird, sie rechnet vielmehr zuversichtlich auf seinen Sieg, auch über Wolfram, obgleich letzterer ein vorzüglicher Sänger ist und sie ebenfalls liebt, wenn auch mit ganz anders gearteter Liebe, wie die Folge zeigt. Wolfram eröffnet den Kampf und singt von der Liebe, wie sie die Minnesänger verherrlichen, als einer Art selbstloser Anbetung und Aufopferung, frei von allen sinnlichen Gedanken. Tannhäuser protestirt gegen diese einseitige, ascetische Auffassung. Der Quell der Liebe, singt er, sollte allerdings rein sein, wenn wir aber nie an ihm des Durstes Brennen kühlen wollten, würde die Menschheit schnell zu Ende gehen. Elisabeth, mit den richtigen Instincten der Jugend und Schönheit, macht eine Bewegung, ihren Beifall zu bezeugen, hält sich aber schüchtern zurück, da alle Zuhörer in Schweigen verharren, weil sie durch heuchlerische Gebräuche gelehrt worden sind, ein höheres Ideal als das richtige zu preisen, als das, welches ein Mensch zu erreichen suchen kann oder sollte. Als nun die anderen Sänger Wolfram's Auffassung vertheidigen, die rein metaphysische Seite der Liebe bis zur Uebertreibung vertheidigen und Tannhäuser heftig tadeln, sieht sich dieser durch seine Kampfeslust in das andere Extrem gedrängt. Hat er nicht Venus versprochen, die Liebe zu besingen, die sie ihm lehrte? In der Aufregung des zur Bitterkeit gesteigerten Kampfes vergißt er alles Andere und bricht schließlich in einen leidenschaftlichen Lobgesang auf die heidnische Göttin aus, indem er erklärt, nur der könne wissen, was wahre Liebe ist, der im Venusberg geweilt habe.*)

Diese Worte Tannhäuser's rufen Schrecken und Bestürzung hervor. Die Frauen entfernen sich in größter Eile, nur Elisabeth, todtenbleich, bleibt zurück. „Er war im Venusberg, er hat es selbst gestanden, er muß sterben!" rufen die Ritter und umringen Tannhäuser mit gezückten

*) Siehe Wagner's interessante Bemerkungen zu dieser Scene, Band V, Seite 195—199.

Schwertern. Elisabeth stößt einen herzzerreißenden Schrei aus und stürzt sich zwischen Tannhäuser und die Ritter mit folgenden Worten:

„Zurück von ihm, nicht Ihr seid seine Richter,
Grausame! Werft von Euch das wilde Schwert,
Und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort!
Vernehmt durch mich, was Gottes Wille ist! —
Der Unglückselige, den gefangen
Ein furchtbar mächt'ger Zauber hält,
Wie, sollt' er nie zum Heil gelangen
Durch Reu' und Buß' in dieser Welt?
Die Ihr so stark im reinen Glauben,
Verkennt Ihr so des Höchsten Rath?
Wollt Ihr des Sünders Hoffnung rauben,
So sagt, was Euch er Leides that?
Seht mich, die Jungfrau, deren Blüthe
Mit einem jähen Schlag er brach,
Die ihn geliebt tief im Gemüthe,
Der jubelnd er das Herz zerstach: —
Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Muth des Glaubens sei ihm neu gegeben,
Daß auch für ihn einst der Erlöser litt!"

Tannhäuser ist gerettet, in tiefster Zerknirschung ruft er aus:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
Die Gott-Gesandte nahte mir:
Doch ach! Sie frevelnd zu berühren,
Hob ich den Lästerblick zu ihr!
O Du, hoch über diesen Erdengründen,
Die mir den Engel meines Heils gesandt,
Erbarm Dich mein, der ach! so tief in Sünden
Schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!"

Der Landgraf theilt ihm mit, daß eine Schaar bußfertiger Pilger eben im Begriff ist, nach Rom aufzubrechen, und seine einzige Hoffnung darin besteht, daß er sich ihnen anschließt und vom Papst Absolution erfleht. In diesem Augenblick wird der Pilgerchor aus dem Thale vernehmbar, und Tannhäuser, dessen Züge von einem Strahle erwachter Hoffnung erleuchtet werden, eilt ihnen nach mit dem Rufe: „Nach Rom!" Er sucht die Vergebung nicht um seiner selbst willen, sondern um die Thränen Elisabeth's zu trocknen, welche durch ihre Bereitwilligkeit, sein Unglück zu

theilen, ihm eine höhere Liebe entdeckt hat, als die der Venus, welche nur seine Freuden theilen wollte.

Dritter Act. — Die Scene stellt dasselbe Thal vor der Wartburg dar, wie im ersten Act, aber in herbstlicher Färbung und im Abenddämmerlicht. Elisabeth kniet betend vor einem Marienbilde, als der Gesang der aus Rom zurückkehrenden Pilger hörbar wird. Sie kommen näher und entblößen die Häupter, als sie an dem Marienbild vorbeischreiten; Elisabeth blickt sie forschend an, ohne Tannhäuser unter ihnen zu finden. Nachdem sie verschwunden sind, naht sich Wolfram und bittet um Erlaubniß, Elisabeth nach dem Schloß zurück geleiten zu dürfen, sie lehnt sein Anerbieten aber mit einer traurigen Geberde ab, mit der sie gleichzeitig andeutet, daß sie keine irdische Begleitung oder Hilfe mehr brauche. Wolfram bleibt allein und singt sein pathetisches Lied an den Abendstern, das mit den Worten schließt:

„O Du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt' ich immer Dich so gern:
Von Herzen, das sie nie verrieth,
Grüß' sie, wenn sie vorbei Dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden! —"

Inzwischen ist es Nacht geworden. Wolfram bemerkt einen einsamen Pilger, der matten Schrittes an seinem Stabe daherwankt, in zerrissenen Kleidern, das Antlitz bleich und entstellt. Er erkennt Tannhäuser und fragt ihn, wie er es wagen könne, den Fuß wieder auf diesen Boden zu setzen, ohne Absolution erhalten zu haben. „Sei außer Sorg'," antwortet Tannhäuser, „nicht such' ich Dich, noch Deiner Sippschaft Einen; doch such' ich den, der mir den Weg wohl zeige, den Weg, den einst so wunderleicht ich fand, den Weg zum Venusberg. Kennst Du wohl den Weg?" „Wahnsinniger," ruft Wolfram, „sag', zogst Du nicht nach Rom?" „Schweig mir von Rom!" ruft Tannhäuser wüthend, läßt sich aber von Wolfram beruhigen und erzählt seine traurigen Erlebnisse. In tiefster Zerknirschung war er nach Rom gegangen, um vom Papst Vergebung zu erlangen, wie alle anderen Pilger, aber ihm allein wurde

Absolution verweigert. Der Papst schleuderte ihm die vernichtende Botschaft entgegen, daß für den, der im Venusberg geweilt, so wenig Hoffnung auf Vergebung vorhanden sei, wie Aussicht, daß der Stab in seiner Hand sich mit frischem Grün schmücke.

Ehe er noch seine Erzählung beendet hat, hüllen leichte Nebel den Hintergrund ein, helle rosige Dämmerung beginnt die Nebel zu durchleuchten, und Venus, auf einem Lager ruhend, wird sichtbar. In verführerischen Tönen, unterbrochen durch die geisterhaften Töne des Orchesters, welche die verführerischen Scenen des ersten Acts in's Gedächtniß zurückrufen, heißt sie den ungetreuen Liebhaber in ihrer Grotte willkommen. Wolfram versucht, ihn zurückzuhalten, Tannhäuser hat sich aber bereits losgerissen, als Wolfram, einer plötzlichen Eingebung folgend, das Wort Elisabeth ausspricht. In demselben Augenblick hebt der Chor der Mönche im Hintergrunde ein Todtenlied an. „Weh! Mir verloren!" klagt Venus und verschwindet und mit ihr die ganze zauberische Erscheinung. Die aufgehende Sonne erleuchtet das Thal mit ihren ersten Strahlen, aus dem der Leichenzug, bestehend aus dem Landgrafen, den Rittern, Sängern und den älteren Pilgern mit dem offenen Sarge der Elisabeth langsam herannaht. Als der Sarg in der Mitte der Bühne niedergesetzt wird, stürzt Tannhäuser mit den Worten: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" neben ihm todt zu Boden. Gleichzeitig erscheinen die jüngeren Pilger auf der Bühne, den mit frischem Grün bedeckten Stab des Papstes in ihrer Mitte tragend und dadurch verkündend, daß Tannhäuser durch ein Wunder erlöst worden ist. Noch einmal vereinigen sich alle Stimmen und Instrumente zu dem erhebenden choralartigen Chor der von ihren Sünden erlösten Pilger und bringen dadurch die Oper zu einem ergreifenden Abschluß.

Die Dichtung und die Musik.

Wagner hatte die Sage, auf welcher seine Oper aufgebaut ist, schon als Knabe kennen gelernt, aber nur in der

Version Tieck's, welche ihre Verwendbarkeit für eine Oper nicht erkennen ließ. Erst als er die Sage in ihrer einfachen, volksthümlichen Fassung hörte, begann sie seine künstlerische Phantasie zu fesseln, die auch sofort die dramatische Bedeutung der rein zufälligen Verbindung mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg erkannte. Aus Heine's Gedicht und anderen Quellen mag Wagner einige Einzelheiten geschöpft haben, aber als Drama betrachtet sind Handlung und Dichtung so vollständig sein Eigenthum wie alle die Dramen und Epen der großen „litterarischen" Dichter, welche auf Sagen aufgebaut sind und deren Zahl Legion ist. Der Umstand, daß so viele große Dichter von Aeschylos bis zur Gegenwart ihre Stoffe mit Vorliebe aus dem Sagenschatz der Völker geschöpft haben, beweist zur Genüge, daß Wagner von dem richtigen Gefühl geleitet wurde, als er die Weltgeschichte verließ und sich der Sage zuwandte. Denn das Musikdrama bedarf noch viel mehr einer sagenhaften Atmosphäre als das gesprochene Drama oder das Epos, weil die primitiven Sagen eines großen Volkes wie seine Volkslieder und Sprüchwörter die Keime seines Fühlens, Denkens und Wünschens sind, frei von aller im Laufe der Zeiten herbeigeführten Beimischung und Schlacke, und wie die Musik von den Zufälligkeiten der Zeit und des Raumes unberührt bleiben. Selbst die kurze und unvollkommene Synopsis dieses Werkes Wagner's, die wir hier geben konnten, wird den Leser in den Stand setzen, sich ein Urtheil zu bilden über die wunderbare Mannigfaltigkeit und die scharfen Contraste, sowohl was die zum Ausdruck gebrachten Gefühle wie die Scenerie anbetrifft, die in diesem Werke in reicher Fülle vorhanden sind. Wir erinnern an die wilden Orgien des Bacchanals der ersten Scene, begleitet von den sich stetig steigernden wollüstigen Tönen des Orchesters; an die leidenschaftliche Scene zwischen Tannhäuser und der bald flehenden, bald drohenden Venus; an den überraschend plötzlichen Wechsel von der phantastischen Grotte zu dem im Sonnenglanze daliegenden Thale der Wartburg, mit dem sein einfaches, eigenartiges Liedchen blasenden und singenden

Hirten, worauf die Pilger mit ihrem düsteren Chor die Bühne kreuzen und verschwinden; an die Begrüßung Tannhäuser's durch die Sänger und das von Jubel erfüllte Sextett — wir erinnern daran, daß die Contraste in den folgenden Acten nicht weniger poetisch sind, und sind überzeugt, daß jeder Beschauer hieraus Wagner's bisher unerreichtes Genie für dramatische Effecte, die sich für musikalische Illustration eignen, erkennen wird. Und man darf nicht vergessen, daß diese Effecte nicht bei den Haaren herbeigezogen sind, wie das bei Meyerbeer und Anderen so häufig der Fall ist, daß sie sich vielmehr in vollständig natürlicher und selbstverständlicher Weise aus der Situation ergeben.

Im zweiten Act begegnen wir dem packenden Marsch, der neben der Ouverture vielleicht mehr für die Popularität Wagner's bei der großen Masse gethan hat, als irgend eine seiner anderen Compositionen, dann dem Gruß Elisabeth's, dem Sängerkampf, in dem Wagner's Melodienreichthum indessen nicht so üppig hervorquillt, wie in anderen Theilen der Oper*) und schließlich dem großartigen Ensemble am Schluß des Actes. Wer Prachtentfaltung liebt, dem wird durch das Eintreten der Ritter und Edelfrauen in mittelalterlichem Costüm Genüge gethan, die Klimax dieses Actes bildet aber der Augenblick, in dem sich Elisabeth mit einem durchdringenden Schrei zwischen den Geliebten und die

*) Richard Pohl macht in seiner kurzen Wagner-Biographie (Seite 154—157) interessante Enthüllungen und Bemerkungen über den viel besprochenen Sängerkrieg. Weber's Sohn theilte ihm mit, sein Vater habe einst eine auf die Tannhäusersage gegründete Oper schreiben wollen, habe aber sein Vorhaben hauptsächlich aus dem Grunde aufgegeben, daß die Darstellung des Sängerkriegs ihm unüberwindliche Schwierigkeiten zu bieten schien. Er fühlte zweifelsohne, daß es sich bei diesem Kampfe nicht darum handelte, hübsche Melodien und schöne Stimmen einander gegenüber zu stellen, sondern daß hier ein dichterischer Wettstreit vorlag, in dem die Parteien sich über das Wesen der Liebe stritten. Wagner, der nicht nur Musiker, sondern gleichzeitig Dichter war, konnte diese Schwierigkeiten überwinden, indem er das Hauptinteresse auf die Worte der Sänger lenkte und der Melodie den Charakter einer Improvisation gab, was mit der Situation vollständig übereinstimmte.

gezückten Schwerter der Ritter wirft. Wenn diese Scene gut gespielt wird, kann sie jeder Shakespeare'schen Scene als ebenbürtig zur Seite gestellt werden. Und welche Mannigfaltigkeit dramatischer Einzelheiten Tannhäuser's Rolle bietet: — von dem Augenblick an, in dem er seine Zuhörer durch sein Lied vom Venusberg in Bestürzung versetzt, bis er den Entschluß faßt, nach Rom zu pilgern — seine Bestürzung, Scham, Reue, Bewunderung für die Heldin, Dankbarkeit und wiedererwachende Hoffnung, als er an die Möglichkeit denkt, für seine Sünden Vergebung erlangen zu können, — das kann nur Der voll und ganz würdigen, der Albert Niemann in dieser Rolle gesehen hat, von der Wagner selbst gesagt hat: „Ich erkläre unumwunden, daß eine durchaus glückliche Darstellung des Tannhäuser das Höchste ist, was ein Tenorist in seiner Kunst leisten kann."

Tannhäuser's Schilderung seiner Pilgerfahrt nach Rom erklärten die Dresdner und die Kritiker nach der ersten Aufführung im Jahre 1845 für den langweiligsten Theil der ganzen Oper! Heute wird dieses köstliche „Drama innerhalb eines Dramas," wie Liszt die Scene so treffend bezeichnete, für die schönste Episode der Oper gehalten, nicht nur von Deutschen, sondern auch von Ausländern. Der ausgezeichnetete italienische Kritiker Filippo Filippi schrieb 1870: „Diese Erzählung ist der vollkommenste Theil der Oper, in dem musikalische Ausdrucksfähigkeit ihren höchsten Gipfel erreicht." Zehn Jahre früher nannte der Franzose Gaspérini die Scene „ein Meisterstück von Realismus, Leidenschaft und Erfindung. Die Melodien — ich spreche von den echten, göttlichen Melodien — schwellen wie Wogen und ohne Anstrengung an. Jeder einzelne Umstand dieser traurigen Pilgerfahrt ist mit ergreifender Beredsamkeit geschildert." Um aber dieser musikalischen Erzählung gerecht werden zu können, muß der Tenorist Eigenschaften besitzen, an denen lyrische Sänger nur selten reich sind, nämlich echte Leidenschaft, schauspielerische Begabung und eine Stimme, welche ihre Klangfarbe ebenso wie ihre dramatischen Accente in Uebereinstimmung mit der Bedeutung jedes einzelnen Wortes

zu ändern vermag. Wenn ein Tenorist mit solchen Gaben die Worte des Papstes singt:

„Hast Du so böse Lust getheilt,
Dich an der Hölle Gluth entflammt,
Hast Du im Venusberg geweilt:
So bist nun ewig Du verdammt!

so erfüllen sie die Herzen der Zuhörer mit Schrecken und verkünden ihnen, daß Wagner einer der größten Dramatiker der Welt war.

Ist Tannhäuser ein Musikdrama?

Diese Frage erscheint nach dem im vorhergehenden Capitel Gesagten überflüssig, da aber Wagner selbst darauf besteht (Band VII, Seite 175), daß sein „Tristan" weiter von „Tannhäuser" entfernt ist als letzterer von „Rienzi" und der typischen modernen Oper, so müssen wir auf den Unterschied zwischen einer Oper und einem Musikdrama näher eingehen. Wagner's Ideal eines Musikdramas ist ein Bühnenspiel, in welchem Scenerie, Handlung, Worte und Musik in jedem Tact so vollständig zusammen arbeiten, daß sie absolut untrennbar sind und die Hälfte ihrer Schönheit und Bedeutung verlieren, wenn sie von einander getrennt werden. „Tristan" ist ein solches Musikdrama, denn kein Theil seiner Musik ist im Concertsaal ebenso wirkungsvoll, wie in Verbindung mit dem Drama, welches durch die Musik erst vollständig gemacht wird und andererseits die Musik erst vollständig macht. Beim „Tannhäuser" ist das nicht der Fall: die Ouvertüre, der Marsch, die Chöre, Elisabeth's Gebet, das Lied an den Abendstern, das Septett u. s. w. sind Stücke, die nicht erheblich darunter leiden, daß sie aus dem Zusammenhang der Oper gerissen und im Concertsaal gespielt werden. Insofern ist „Tannhäuser" also kein Musikdrama, sondern eine Oper, wenn auch himmelweit von den altmodischen italienischen Opern entfernt, welche Wagner „Concerte in Costüm" nannte und die weiter nichts sind, als lose aneinander gereihte Arien, während das Orchester, wie eine „riesige Guitarre", eine einfache Begleitung spielt.

In anderer Beziehung ist „Tannhäuser" aber ein echtes Musikdrama. Selbst in den Theilen, welche sich für Wiedergabe in Concerten eignen, giebt die Musik stets denselben Gefühlen Ausdruck wie die Dichtung, wie der Festmarsch, der feierliche Pilgerchor, das brünstige Gebet u. s. w. beweisen. Ebensowenig kann ein einziger Theil mit der wohlfeilen opernhaften Apotheose verglichen werden, die den Schluß des „Fliegenden Holländers" bildet. Wagner macht selbst darauf aufmerksam, daß der Hauptunterschied zwischen „Tannhäuser" und früheren — sowohl seinen eigenen, wie den von Anderen verfaßten — Opern darin besteht, daß in dem genannten Werke der Gallerie keine Concessionen gemacht werden. Selbst Weber, der gern ein Wagner geworden wäre, wenn er es gewagt hätte, hatte seine „Gallerie", wie er seine Frau, eine erfahrene Sängerin, nannte, deren Rath er immer einholte, wenn er fürchtete, seine künstlerischen Ideale ständen in zu großem Widerspruch zu dem Geschmack und den Gewohnheiten des Publicums. Als Wagner den „Tannhäuser" verfaßte, hatte er alle Rücksicht auf die Gallerie fallen lassen. Nachdem es dem „Fliegenden Holländer" nicht gelungen war, sich die Gunst der Gallerie zu erwerben, faßte er den Entschluß, in Zukunft nicht mehr mit Rücksicht auf den sofortigen Erfolg und die unmittelbare Würdigung seiner Werke zu arbeiten, sondern lediglich seinen eigenen Impulsen zu folgen und die Anerkennung seines eigenen künstlerischen Gewissens und der wenigen Freunde, die seine Ideale zu würdigen verstanden, zu erringen.

Ich kann dem Leser nicht eindringlich genug empfehlen, den Leitfaden zur Aufführung des „Tannhäuser" (V, 161—204) zu studiren, den Wagner zehn Jahre nach der ersten Aufführung der Oper schrieb und der eines der belehrendsten dramaturgischen Essays bildet, die je geschrieben wurden. Da er sich hier mit concreten Beispielen befaßt, erläutert er seine Bestrebungen und Ideale mit größerer Klarheit als in seinen ausführlicheren und schwer verständlichen theoretischen Schriften. Er beweist hier, daß diese Oper allen Reiz verliert, wenn sie von bloßen singenden Puppen aufgeführt wird.

Er erklärt ferner, selbst die seichteste italienische Oper könne an Wirkung gewinnen, wenn die Sänger versuchen wollten, die immerhin bestehende Verbindung zwischen Musik und Handlung zur Geltung zu bringen, gleichzeitig besteht er aber darauf, daß seine eigenen Opern vollständig zu Grunde gerichtet werden, wenn das nicht geschieht und die Darsteller nicht sowohl spielen als auch singen. Er analysirt die Hauptrollen in der sorgfältigsten Weise und entwickelt dabei den tiefen Einblick eines Salvini, erklärt dem Regisseur den illustrativen Charakter der Musik und die Nothwendigkeit, nicht nur den im Libretto enthaltenen scenischen Vorschriften mit peinlicher Genauigkeit zu folgen, sondern auch den noch genaueren der Partitur, und er giebt ferner dem Dirigenten werthvolle Winke über die Tempi und andere Punkte. Er thut mit einem Wort Alles, was geschehen kann, um die Thatsache hervorzuheben, daß „Tannhäuser" nicht blos eine Oper, sondern ein Musikdrama ist, welches erst vor den versammelten Sängern gelesen werden sollte, bis die Handlung jedem Einzelnen klar geworden ist, ehe sie ihre Rollen zum Einstudiren mit nach Hause nehmen. Es ist hier am Platze, einen Passus aus dem einundvierzigsten Briefe des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt anzuführen, um zu zeigen, wie wenig seine Forderungen mit den damaligen Gewohnheiten übereinstimmten und wie wenig man zu jener Zeit auf den Reformator hörte:

„Ich hatte in Dresden im Tannhäuser aus der Partitur in die Partien der Sänger mit der größten Genauigkeit alle Bemerkungen eintragen lassen, welche auf das Verständniß der Situationen und auf die dramatische Action überhaupt Bezug hatten, und mußte dann in der Aufführung mit Entsetzen gewahren, daß sie alle unbeachtet gelassen worden waren, ich mußte — denke Dir meinen Schreck! — z. B. sehen, daß mein Tannhäuser im Sängerstreite die Hymne auf die Venus — an die Elisabeth richtete, die Worte:

„Wer Dich mit Gluth in seine Arme geschlossen,
Was Liebe ist, weiß der, nur der allein!" —

der keuschesten Jungfrau vor einer ganzen Versammlung in das Gesicht schrie! — Was konnte und mußte unter solchen Umständen der Erfolg sein? — Daß das Publicum mindestens confus blieb und nicht wußte, woran es war! In Wahrheit habe ich damals in Dresden erfahren, daß das Publicum erst durch das ausführliche Textbuch mit

dem dramatischen Inhalte der Oper vertraut wurde, und so — durch Abstraction von der eigentlichen Vorstellung, durch eigene Zuthat der Phantasie erst auch die Vorstellung verstehen lernte."

Derselbe Brief, der vom 8. September 1850 datirt und für Darsteller und Kritiker Wagner'scher Opern von beinahe ebenso großem Werthe ist, wie sein Tannhäuser-Leitfaden, enthält einen anderen Passus, der zeigt, welche Ansichten Wagner über die Functionen und die Behandlung des Orchesters in einem Musikdrama hegte:

„Schon bei einer Probe in Weimar hatte ich Veranlassung, die Nichtbeachtung scenischer Vorschriften von Seiten der einzelnen Darsteller diesen in das Gedächtniß zu rufen: wenn dort z. B. Elisabeth bei dem Nachspiele des Duettes mit Tannhäuser im zweiten Acte den Wiedereintritt des zarten Themas der Clarinette im langsameren Tempo nicht dadurch scenisch rechtfertigte, daß sie — wie es in der Partitur angezeigt stand — in den Burghof hinab Tannhäuser nachblickte und ihm noch einen Gruß zuwinkte, sondern dafür müßig und den Schluß der Musik abwartend im Vordergrunde stand, so entsteht dadurch eine unerträgliche Länge: jeder Tact einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt: jene Reminiscenz im Thema der Clarinette steht daher nicht um ihretwillen da, etwa um eines musikalischen Effectes wegen, den Elisabeth zur Noth nur scenisch begleiten sollte, — sondern der nachgewinkte Gruß der Elisabeth ist die Hauptsache, die ich im Auge hatte, und jene Reminiscenz wurde von mir nur gewählt, um diese Handlung der Elisabeth entsprechend zu begleiten. In welches unglückselig verkehrtes Verhältniß geräth nun die Musik zur Darstellung, wenn — wie in diesem erwähnten Beispiele — die Hauptsache (d. i. das dramatische Motiv) ausbleibt, und dafür nur die Nebensache (d. i. die Begleitung jenes Motivs) übrig bleibt!"

Wie weit entfernt uns das von der typischen „Oper", von der Wagner in seinem Essay „Die Kunst und die Revolution" als von einem „Chaos durcheinander flatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band" spricht, „aus dem sich ein Jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genußfähigkeit behagte, hier den zierlichen Sprung einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines Sängers, hier den glänzenden Effect eines Decorationsmalerstückes, dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulcans" — alle diese Effecte nur der Oper eingereiht, um ihrer selbst willen, ohne jeden Zusammenhang mit der Handlung!

„Tannhäuser" unterscheidet sich von der typischen Oper noch in einem anderen wichtigen Punkte, nämlich durch die häufige Verwendung einzelner Melodien, welche bestimmte Personen, Situationen oder dramatische Stimmungen begleiten und bei ihrer Wiederkehr in's Gedächtniß zurückrufen, und die sich stets wiederholen, wenn die betreffenden Personen, Situationen oder Stimmungen wieder erscheinen. Diese Melodien sind bekannt als typische oder Leit-Motive und bedeuten eine so wichtige Vermehrung der Anatomie des Musikdramas, ja bilden thatsächlich sein Rückgrat, daß sie später in einem besonderen Capitel betrachtet werden müssen, nachdem wir die Opern kennen gelernt haben, in denen sie ihre höchste Entwickelung erlangten. Im „Tannhäuser" werden diese Leit-Motive noch nicht systematisch durch das ganze Stück hindurch angewendet, und wir können diese Oper daher noch nicht ein vollständiges Musikdrama nennen. Von diesem höheren dramatischen Gesichtspunkt sind die weiter oben erwähnten „Concertstücke" (der Marsch, das Lied an den Abendstern, Elisabeth's Gebet u. s. w.), so schön sie auch sonst sein mögen, verwerflich, weil sie mit der übrigen Musik nicht organisch verbunden sind. Aber sie sind schließlich doch nur Episoden, die für sich selbst nicht undramatisch sind, und der Rest der Partitur ist durch wirkliche „Leit-Motive" fest zusammengeschweißt. Ein Deutscher, Arthur Smolian, hat die Partitur analysirt und dreiunddreißig solche Leit-Motive gefunden, welche er in einer diesem Zwecke gewidmeten Flugschrift anführt und bespricht. Er folgt der von Hans von Wolzogen für den Nibelungenring eingeschlagenen Methode, und es dürfte interessant sein, diese Tannhäuser-Motive hier anzuführen:

„Weise der begnadigten Pilger; Der Reue-Nothruf; Die Gnadenfest-Weise; Der bacchantische Reigen; Die sinnberückenden Jubelklänge; Das ungestüme Jauchzen; Das kühne Sehnen; Der wilde Wonneruf; Die Sündensucht; Das Liebesjubellied; Die Verführungsmelodie; Die Trunkenheitsgeberden; Der zwingende Zauber der Sinne; Der Lockruf; Die Friedenskunde; Die Liebesumarmungen; Der bannende Blick; Die

Verwünschung; Die Wallfahrts-Weise; Der Glaubensspruch; Der Wunderdank; Der Jagdruf; Die verwunderte Frage und die befangene Antwort; Der Ruf zur Rückkehr; Der Hochgesang der Freude; Der Dankesgruß; Die Liebeslust; Das Hohelied der Minne; Die Fürbitte; Das Bußgebot; Die nagende Reue; Die Verheißungsklänge; Der Fluch." Diese Themen besitzen nicht die breite und liedartige Form der „Concert-Nummern", sind aber bereits „zu der absoluten Knappheit der späteren Leit-Motive verdichtet", wie Smolian treffend sagt.

Die erste Aufführung.

Obgleich Wagner's zweite Oper dem Dresdner Publicum nicht gefallen hatte, war der Königliche Intendant doch bereit, ihm Gelegenheit zu einem weiteren Versuch zu geben. Wahrscheinlich nahm er an, der glänzende Erfolg des „Rienzi" und das Fiasco des „Fliegenden Holländers" würden dem Componisten die Augen geöffnet und ihm gelehrt haben, was für Opern man von ihm erwartete. Er gab sich daher besondere Mühe, dieses neue Werk in glänzender Weise vorzubereiten. Schröder-Devrient, Johanna Wagner (die Nichte des Componisten), Tichatschek und Mitterwurzer — Alles berühmte Namen in den Annalen der Oper — waren mit den Rollen der Venus, Elisabeth, des Tannhäuser und Wolfram betraut worden, während die Decorationen in Paris bestellt worden waren und die Zeitungen zahlreiche Nachrichten über die zu erwartende Pracht brachten. Die Folge war, daß trotz verdoppelter Preise das Theater mit Neugierigen bis auf den letzten Sitz gefüllt war und viele Zuhörer aus Leipzig und anderen Städten gekommen waren.

Die erste Aufführung fand am 19. October 1845 statt, die vierte am 2. November. Am 3. November schickte Wagner den folgenden interessanten Brief an seinen Freund Gaillard in Berlin:

Dresden, 3. November 1845.

Mein lieber, werther Freund,

ich habe mit meinem Tannhäuser einen großen Prozeß gewonnen! Lassen Sie sich in größter Kürze einiges Thatsächliche berichten! Die

2te Aufführung zögerte sich durch Heiserkeit mehrerer Sänger über acht Tage nach der ersten Vorstellung hinaus — das war sehr schlimm, denn in dieser langen Zwischenzeit hatten Unverständniß, irrige und alberne Ansichten, genährt von meinen rüstig sich erhebenden Feinden, vollen Raum sich breit zu machen, und als es endlich zur zweiten Vorstellung kam, stand meine Oper wirklich auf dem Punkte zu fallen: Das Haus war nicht stark besetzt, Opposition, Vorurtheil! Glücklicher Weise blieben die Sänger aber in vollem Enthusiasmus, das Verständniß brach sich Bahn, und besonders der etwas gekürzte 3te Act schlug vollkommen durch — nachdem die Sänger hervorgerufen, wurde ich noch stürmisch verlangt. Nun hatte ich mir einen Kern im Publicum gegründet: Die dritte Vorstellung fand ein gut besetztes Haus und enthusiastische Aufnahme. Nach jedem Acte Sänger und Autor stürmisch applaudirt — im dritten Acte bei den Worten: „Heinrich, Du bist erlöst!" erscholl das Haus von enthusiastischem Ausbruch. Nun hat gestern endlich die 4te Vorstellung vor brechend vollem Hause stattgefunden, nach jedem Acte die Sänger und nachher jedesmal noch der Autor gerufen; nach dem 2ten Acte ein wahrer Tumult! Wo ich mich blicken lasse, rufen mir die Leute begeistert entgegen. — Lieber Gaillard, das ist in der That ein seltener und nach den Umständen von mir kaum mehr gehoffter Erfolg! Mein Dienstmädchen, die im 4ten Range war, versichert mir, die Leute um sie herum hätten die Oper noch schöner als den Rienzi gefunden. Was will man mehr? — Ich mußte Ihnen dies in der Freude meines Herzens mittheilen! Wenn ich an Sie denke, beschleicht mich immer ein großes Gefühl von völliger Wehmuth, das aus dem Bedauern darüber entspringt, daß ich Sie zur ersten Vorstellung hierher gesprengt hatte, zu dieser ungenügenden ersten Vorstellung, denn Tichatschek ist in den folgenden Vorstellungen bei Weitem besser, ja oft ausgezeichnet gewesen. Wie elend habe ich Sie hier aufgenommen, wie ledern und langweilig kam ich Ihrer großen Aufopferung entgegen. Es ist für mich ganz niederdrückend, wenn ich daran denke! Ich war eben in diesen Tagen wie vor den Kopf geschlagen: wie soll ich denn das einmal wieder gut machen? Können Sie mir das nicht sagen?

Adieu, mein lieber, edler Freund!
Ich bin für immer Ihr treu ergebener

Richard Wagner.

Diese übersprudelnde Freude sollte indessen nicht lange anhalten, denn Wagner erwachte bald aus seinem Traum und entdeckte, daß „Tannhäuser" noch weniger verstanden wurde und außerhalb Dresdens noch weniger Aufsehen zu erregen bestimmt war, als der „Fliegende Holländer". Sechs Jahre später, in seiner „Mittheilung an meine Freunde" (IV, 357), kam er auf jene Ereignisse zurück und faßte die Sachlage in folgenden Worten zusammen:

„Das Publicum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des „Rienzi" und in der kälteren des „Fliegenden Holländers" deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig: verwirrt und unbefriedigt verließ es die erste Vorstellung des „Tannhäuser". — Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit mir sympathisirten, fühlten sich selbst durch das Peinliche meiner Lage so bedrückt, daß die Kundgebung ihrer eigenen unwillkürlichen Verstimmung das einzige befreundete Lebenszeichen um mich war. Eine Woche verging, ehe eine zweite, zur Verbreitung des Verständnisses und zur Berichtigung von Irrthümern so nöthig scheinende Vorstellung des „Tannhäuser" stattfinden konnte. Diese Woche enthielt für mich das Gewicht eines ganzen Lebens. Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich damals nach Innen. Es wurde mir klar, daß ich mit dem „Tannhäuser" nur zu den wenigen, mir zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte, nicht aber zu dem Publicum. . . . Dem mir geneigten Willen der Direction, und vor Allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es, meiner Oper einen allmählichen Eingang zu verschaffen. Dieser Erfolg vermochte mich aber nicht mehr zu täuschen; ich wußte jetzt, woran ich mit dem Publicum war, und hätte ich daran noch zweifeln können, so würden mich weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber haben aufklären müssen."

Wie verhielt sich nun aber das Publicum, durch das Wagner so tief enttäuscht wurde? Was konnte es mehr thun, als sich seine Oper zwanzigmal anzuhören? Eine treffende Antwort auf diese Fragen finden wir in dem 6. Briefe an Uhlig:

Wenn ich Unzufriedenheit mit dem Erfolg meiner Opern zu erkennen gebe, so habe ich natürlich nicht den äußeren Erfolg im Sinne, (oder sollte ich verlangt haben, im „Tannhäuser" noch mehr als bei jeder Vorstellung „herausgerufen" zu werden?), sondern lediglich den Charakter desselben, der mich empfinden ließ, daß das Wesentliche in meinem Werke nicht begriffen worden war."

Mit einem Worte: dem Publicum gefielen nur die an die alte Oper erinnernden, d. h. die lyrischen Theile, und es verstand die Bedeutung des „Tannhäuser" als Musikdrama nicht zu würdigen. Wie wir bereits gesehen haben, waren zum Theil wenigstens die Sänger daran schuld, denn wenn sie auch die besten deutschen Sänger waren, so war Wagner's Art von Vocalmusik ihnen doch so neu, daß sie sich darin nicht zu Hause fühlten. Dieser Umstand zwang Wagner, die Rollen des Tannhäuser und der Elisabeth er-

heblich zu kürzen, was die Einheit der Partitur vernichtete und einige ihrer wichtigsten dramatischen Effecte unverständlich machte. Der Tannhäuser-Leitfaden (Band V) enthält viele unterrichtende Einzelheiten dieser Verstümmelung, und auch bei dieser Gelegenheit ruft Wagner aus:

„Jedem Einsichtsvollen gebe ich zu beurtheilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem „Herausruf" des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Theil des empfangenen Beifalls doch nur einem Mißverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigenen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen!"

Das mag sehr vielen Menschen excentrisch erscheinen, wenn aber Wagner nicht „excentrisch" gewesen wäre, so wäre er nicht der Schöpfer des modernen Musikdramas geworden.

Eine der bedauernswerthesten Folgen dieser Kürzungen war der Umstand, daß sie aus Unwissenheit später in vielen Opernhäusern als „vom Autor genehmigt" gleichfalls vorgenommen wurden, obgleich sie in Dresden aus rein localen Ursachen erfolgten. Ein interessantes Beispiel liefert der Chor der jüngeren Pilger, die am Schluß der Oper mit dem grünenden Stabe aus Rom zurückkehren. In seinem 36. Briefe an Uhlig bestimmt Wagner, daß diese Scene vollständig wieder eingefügt werden muß:

„Daß ich die Verkündigung des Wunders bei der Abänderung in Dresden ausließ, hatte einen ganz localen Grund: der Chor ging immer schlecht, matt und interesselos; auch fehlte die imposante Scenerie: schöner, glänzender, allmählicher Sonnenaufgang. — Hier aber, wo ich meinen Gedanken vollständig geben will, hat jene Rücksicht mich nicht mehr zu beherrschen." —

Alle diese Mißlichkeiten: die Verstümmelung, die falschen Auffassungen und unrichtigen Darstellungen veranlaßten ihn, in einem anderen Briefe an Uhlig (1852) auszurufen: „Die Erinnerungen an den Dresdner „Tannhäuser" sind mir ein Grauen!" Und einige Monate später schrieb er:

„Weißt Du, daß die Dresdner Tannhäuser-Wiederaufführung durchaus nur unbehaglich auf mich gewirkt hat? Allen Anzeichen nach darf ich mich für überzeugt halten, daß *auch jetzt* noch der „Tann-

häuser" in Dresden keinen rechten und echten Erfolg gewonnen hat. . . . Die Hauptschuld liegt, ich bleibe dabei — in den von mir gerügten Fehlern der Darstellung: der eigentliche Tannhäuser kommt gar nicht zum Vorschein, für ihn entsteht gar keine Sympathie. . . . Dies Dresden wäre, wenn ich dort geblieben, das Grab meiner Kunst geworden!"

Weshalb der Schluß geändert wurde.

Aus allen diesen Citaten wird uns verständlich, daß für Wagner jede Kürzung, die er unwillig vornahm, um die Aufführung seiner Oper in Dresden zu erleichtern, ein von eigener Hand in's Herz gestoßener Dolchstich war, weil dadurch die Möglichkeit, bei dem Publicum Verständniß für seine Oper zu erwecken, immer mehr verringert wurde. Auf der anderen Seite erkannte er seine eigenen Schwächen ebenso deutlich, wie die seiner Sänger. Mehrere Theile der Partitur befriedigten ihn nicht, als er sie zum ersten Male auf der Bühne hörte, und er ging sofort an's Werk, sie zu verbessern. Unter diesen befand sich die Introduction zum letzten Act, über die er einige Jahre später an Liszt schrieb (Briefwechsel Nr. 72):

„In Tannhäuser's Erzählung (III. Act) machen die Posaunen bei der Erinnerung an Rom nicht den richtigen Eindruck, wenn dies Thema nicht vollständig in höchster Pracht zuvor gehört worden ist, wie ich es in der vollständigen Instrumentaleinleitung zum letzten Acte gebe."

Von größerer Wichtigkeit war die Verbesserung, welche er in der letzten Scene der Oper vornahm. In der ersten Version erschien weder Venus mit ihrem Gefolge in der Vision, noch wurde Elisabeth's Sarg auf die Bühne getragen. Die Gegenwart der Venus wurde nur durch rosige Dämmerung auf dem nahen Venusberg angedeutet, während das Leichenbegängniß von fernen Glocken angezeigt wurde. Wagner's Gründe für die Aenderungen sind in lebhafter Weise in zwei Stellen aus seinen Briefen an Uhlig (Nr. 32) und an Liszt (Nr. 72) auseinander gesetzt. An Uhlig schrieb er:

„Den Schluß vom Tannhäuser fassest Du nicht richtig auf. Dieser Schluß ist keine Umänderung, sondern eine Berichtigung, wie

ich sie leider aber erst dann vornehmen konnte, als ich mich durch die scenische Aufführung überzeugt hatte, daß der frühere Schluß scenisch eben nur die Andeutung von dem enthielt, was in seiner Wirklichkeit an die Sinne mitgetheilt werden mußte. Daß die Gewohnheitsthiere den ersten (weil gewöhnten) Schluß vorziehen, begreife ich — und zwar um so mehr, als die Berichtigung in Dresden scenisch ungenügend ausgeführt wurde. In einem gewissen Sinne schäme ich mich aber der ersten Bearbeitung des Schlusses, der in Wahrheit nur Skizze ist: er soll daher gar nicht bekannt sein, und deshalb auch aus dem Clavierauszug gänzlich schwinden."

Und an Liszt schrieb Wagner:

„Der bloße Beleuchtungsspuk des Venusberges war nur eine Andeutung: wirklich wahr wird der Zauber nur, wenn Venus selbst erscheint und sich vernehmen läßt. Dies ist so richtig, daß gerade diese nachgeholte Situation mir einen großen Reichthum für meine Musik auch zugeführt hat: betrachte die Scene mit der Venus im letzten Acte, und Du wirst mir Recht geben, daß die frühere Ausführung zu ihr sich wie ein Kupferstich zu einem Oelgemälde verhält. Ganz so ist es mit dem Erscheinen der Leiche der Elisabeth, wenn Tannhäuser an dieser hinsinkt und seufzt: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" so ist hier ausgeführt, was dort nur angedeutet war." *)

Kritische Philister und Propheten.

Soweit das Publicum und die erleuchteten Kritiker in Betracht kamen, hätte Wagner sich die Mühe der Verbesserung seiner Partitur ersparen können. Einer der Kritiker meinte, der neue Schluß sei „gerade so schlecht wie der alte", und in dieses Urtheil stimmten fast alle Kritiker ein. Selbst Schröder-Devrient, die nicht besonders erfolgreich als Venus war, sagte zu Wagner: „Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben so verrücktes Zeug, daß man es kaum singen kann," während der General-Intendant von Lüttichau ihm klarzumachen suchte, daß wenigstens in einer Beziehung Weber ihm überlegen gewesen sei, weil er es verstand, seinen Opern einen versöhnenden Schluß zu geben.**)

*) Die noch wichtigeren Aenderungen, welche er fünfzehn Jahre später vornahm, als er die Pariser Version des „Tannhäuser" vorbereitete, werden in einem besonderen Capitel über „Tannhäuser in Paris" besprochen werden.

**) Ein amüsantes Beispiel dieses Verlangens des Publicums nach einem „versöhnlichen Ende" liefert die Theaterchronik von Hamburg. Die Nerven der Zuschauer wurden bei der ersten Aufführung von

Der Dresdner Correspondent der „Neue Zeitschrift für Musik" analysirt den „Tannhäuser" mit beträchtlicher Sorgfalt, um „die gänzliche Abwesenheit von Charakterzeichnung" nachzuweisen, was uns einen ergötzlichen Einblick in die Urtheilsfähigkeit damaliger Kritiker gewährt, wenn wir den hochintelligenten und dramatischen Charakter der damaligen Opernlibretten in Betracht ziehen. Derselbe Kritiker verstärkt sein Urtheil durch den Zusatz: „Das Hervorrufen des Autors entscheidet hier ganz und gar nichts, wurde doch dieselbe Auszeichnung im vorigen Semester dem eben anwesenden Componisten zweier Opern zu Theil, welche mit der vierten Vorstellung vom Repertoire verschwanden." Ein angesehener, musikalischer Pädagoge jener Zeit, Moritz Hauptmann, hörte die Ouvertüre zum „Tannhäuser" im Jahre 1846 und sagte von ihr: „Sie ist ganz gräßlich, unbegreiflich und ungeschickt, lang und langweilig für einen so geschickten Menschen . . . . . Er ist kein junger, unerfahrener Mensch mehr, und wer da noch so ein Ding machen und stehen lassen kann, wie diese Ouvertüre, dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig entschieden."*) Dies

Shakespeare's „Othello" so stark angegriffen, daß die Stadtväter dem Regisseur befahlen, das Stück abzuändern. Othello und Desdemona mußten sich also zum Schlusse versöhnen und küssen, und Jeder verließ das Theater in zufriedener Stimmung. Ein eigenthümliches Zusammentreffen war es, daß gleichzeitig mit Wagner und ohne von seinem Werk Kenntniß zu haben, Mangold auch einen Tannhäuser schrieb und zwar mit einem versöhnenden Ende, aber dieses Ende konnte ihn doch nicht vom Untergang retten.

*) Man kann sich lebhaft vorstellen, wie dieser liebenswürdige alte Pedant (der sowohl Weber, als auch Gluck und Wagner Dilettanten nannte) sarkastisch gelächelt haben würde, wenn ihm Jemand erzählt hätte, daß lange vor dem Ende des Jahrhunderts der Profit aus dem Verkauf der verschiedenen Arrangements dieser einen Ouvertüre genügte, um einen Verleger mit ziemlich großer Familie zu erhalten. Wie populär die Ouvertüre jetzt selbst in England ist, wo die Musikverständigen nicht gerade in der Avantgarde der Armee marschirten, welche Wagner zu würdigen gelernt hat, läßt sich aus einem Bericht der Londoner „Saturday Review" über eines der vor einigen Jahren von Mann im Krystallpalast veranstalteten Concerte erkennen, bei welchem den Zuhörern gestattet war, über die Orchesterstücke des Programms abzustimmen: Unter den Symphonien erhielt Beethoven's

ist dieselbe Ouvertüre, die Mendelssohn einmal bei einem Gewandhausconcert als ein „warnendes Beispiel" dirigirt haben soll; dieselbe Ouvertüre, über welche die Londoner „Times" am 14. Mai 1855 (zehn Jahre nach der ersten Aufführung in Dresden) sagte: „In England kennt man weiter nichts als die Ouvertüre zum „Tannhäuser", welche vom Publicum in den Concerten der Neuen Philharmonie und des Herrn Jullien mit derselben Theilnahmlosigkeit angehört wurde, und welche im besten Falle nur eine alltägliche Entfaltung von Lärm und Extravaganz genannt werden kann"; dieselbe Ouvertüre, von welcher der berühmte französische Kritiker Fétis schrieb, sie beginne mit „einem armseligen, mit schlechter Harmonie gesetzten Choral ... Dieser Choral ist die einzige Spur einer Melodie in dem ganzen Stück, und was für einer Melodie!"

Nach der Behandlung, welche die Kritiker der Ouvertüre zu Theil werden ließen, kann man sich denken, wie sie mit der Oper selbst umgingen. Und diese Behandlung war in den verschiedenen Städten ziemlich genau dieselbe, blieb das auch zwei oder drei Jahrzehnte hindurch. Aus Frankfurt a. M. schrieb ein Correspondent am 15. Februar 1853: „Die letzte Vorstellung war leer bis zum Schrecken. Capellmeister und Director sollen nicht mehr ganz einverstanden über die fernere Aufführung Wagner'scher Opern sein." Nach kurzer Zeit hieß es: „Der Tannhäuser ist für das Publicum als abgethan zu betrachten, dagegen ist Flotow's „Indra" zur Kassenoper geworden". Ein Berliner Kritiker erklärte: „Wagner's Musik ist eine große musikalische Sünde, welche ihm das Publicum ebensowenig verzeihen wird, als dem Tannhäuser der Sage dereinst seine Sünden verziehen wurden."*) In seiner Geschichte der Musik (1865) nennt

Pastoral-Symphonie die meisten Stimmen ... Bei der Abstimmung über die Ouvertüren errang Wagner indessen einen großen Triumph, denn die Tannhäuser-Ouvertüre erhielt 317 Stimmen, während Mendelssohn's Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" und Rossini's zu „Wilhelm Tell" den zweiten und dritten Platz mit 253 und 136 Stimmen erhielten.

*) Diese drei auserwählten Beispiele sind Tappert entnommen,

Dr. Schlüter den Tannhäuser „eine Oper ohne Gesang". Otto Jahn, der Biograph Mozart's, veröffentlichte 1853 in den „Grenzboten" einen bitteren Angriff auf Tannhäuser. Er gesteht zu, daß der Text viel besser ist als bei den gewöhnlichen Librettos, widmet dann aber sechs Seiten dem Bemühen, die seiner Ansicht nach vorhandenen Fehler nachzuweisen, ohne die Vorzüge auch nur mit einer Silbe zu erwähnen! Die Musik findet ebensowenig Gnade vor seinen Augen, sondern wird eher noch schlechter behandelt; ihre Vorzüge werden nur in dem Schlußsatz erwähnt und auch dort nur in zwei Worten: der Verfasser gesteht in herablassender Weise zu, daß „Einiges gelungen" ist. Er glaubt nicht nur nicht daß dies die Musik der Zukunft werden wird, sondern ist überzeugt, sie werde „auch nur den Anforderungen der Gegenwart nicht genügen". Wir werden diesem berühmten Biographen Mozart's in dem Capitel über „Lohengrin" wieder begegnen.

Die englischen Kritiker zeigten das lobenswerthe Bestreben, ihren deutschen Collegen nicht nachzustehen, sobald sie in die Lage kamen, auf Wagner loszuschlagen. Der Historiker John Hullah schrieb: „Ich bemerke in den einzelnen Theilen, aus denen „Tannhäuser" zusammengesetzt ist, eine gänzliche Abwesenheit von einheitlicher musikalischer Construction und von Zusammenhang (!), wenig Melodie und das Wenige sehr armselig, und eine Harmonie, die hauptsächlich durch ihre ruhe-, zweck- und anscheinend hülflose Modulation bemerkbar ist." Viel gewürzter sind die

---

der in seiner Wagner-Biographie und seinem Wagner-Lexikon viele andere amüsante „Urtheile" über Wagner und seine Musik gesammelt hat. Das Lexikon ist weiter nichts als eine Sammlung roher und beleidigender Schmähungen, die gegen Wagner geschleudert wurden. Obgleich es eine Broschüre von 48 Seiten bildet, ist es keineswegs vollständig, und ich besitze in meinen eigenen Sammlungen von Zeitungsausschnitten u. s. w. genug Material, um eine andere Broschüre von demselben Umfang zusammen zu stellen. Einige der erbaulichsten dieser Aeußerungen sind diesem und den folgenden Capiteln einverleibt, um gewissermaßen als Relevés zwischen den ästhetischen und biographischen Gängen zu dienen.

Bemerkungen des berühmten Kritikers H. F. Chorley: „Niemals hat mich ein Werk, das mit gewissen Prätensionen auftrat, so entmuthigt, gepeinigt und ermüdet, ja beleidigt (dies Wort ist nicht zu hart) wie dieser „Tannhäuser", dessen Musik von Anfang bis zum Ende im Widerspruch zu dem Süjet steht." (!) . . . . „Wo er eine Melodie fand, benutzte er sie, ohne sich darum zu bekümmern, ob sie passend war." (Ob Chorley vielleicht eine Oper Donizetti's mit einer Wagner'schen verwechselt hat?) Von der großen Erzählung Tannhäuser's im dritten Act sagt er: „Ich denke immer noch an Tichatschek's Heulen, Winseln und Kreischen — es ist unmöglich, diese Scene zu singen oder wohllautend zu declamiren —". „Die Instrumentirung ist auffallend unangenehm." (!) Und schließlich wird das Urtheil über die ganze Oper in den Worten zusammengefaßt: „Gellender Lärm und ein Uebermaß von dem, was ein Witzbold mit so glücklichem Mangel an Ehrerbietung als „Porzellan-scherben-Effecte" bezeichnete — das heißt Sachen, die Jeder leicht genug hervorbringen kann, wenn seine Kühnheit seiner Excentricität ebenbürtig ist."

Wirklich amüsant werden die Wagner-Kritiker aber erst in ihrer Rolle als Propheten. Dem Unbekehrten*) oder dem mit seinen Werken nicht Vertrauten wird der Humor der oben angeführten Kritiken nicht ohne Weiteres verständlich oder wenigstens nicht sofort in's Auge springend erscheinen, in den Prophezeiungen haben wir aber Scherze, welche durch einen für gewöhnlich sehr trockenen Gegenstand volle Lebendigkeit erhalten können, nämlich durch Gegenüberstellung von Zahlen. Die amtliche Statistik beweist, daß vom 1. Juli 1889

*) Daß es noch solche Leute giebt, noch dazu in dem unter dem Namen Boston bekannten Musikcentrum, beweist die Thatsache, daß der Kritiker des in jener Stadt erscheinenden Blattes „Home Journal" vor nicht sehr langer Zeit seine Ansicht über „Tannhäuser" in den folgenden Worten zum Ausdruck brachte: „Als Drama ist das Werk langweilig und uninteressant, in musikalischer Beziehung ist es brutal." Sein Name ist Philip Hale, und er setzte ihn unter diese Kritik! Datum: 12. April 1890.

bis zum 1. Juli 1890 „Tannhäuser" in deutschen Theatern allein 189 Mal aufgeführt wurde, und im darauffolgenden Jahr 247 Mal. Die Oper ist in Berlin mehr als dreihundert Mal und in mehreren anderen deutschen Städten über zweihundert Mal aufgeführt worden.

Einige dieser Prophezeiungen sollen als Muster dienen; wir geben sie chronologisch geordnet:

1846: Der Verfasser eines Buches „Dresden und die Dresdener" sagt: „Wagner ist kein Künstler, weder an Geschmack, noch an Schöpferkraft. Die Zeit wird richten!"

1847: Moritz Hauptmann schreibt: „Ich glaube nicht, daß von Wagner ein Stück seiner Compositionen ihn überlebt."

1852: Fétis (der Aeltere) veröffentlicht drei Artikel über Wagner in der „Gazette Musicale", von denen Wagner an Uhlig schreibt (Briefe Nr. 67): „Er geht nach „eingezogenen Nachrichten" und versichert z. B., daß mit der dritten Vorstellung mein „Tannhäuser" in Dresden so durchgefallen wäre, daß er von da an gar nicht mehr hätte zur Aufführung gebracht werden können." („Tannhäuser" wurde 1872 zum hundertsten Male in Dresden aufgeführt.)

1856: Dr. E. Schmidt in Berlin nennt „Tannhäuser" eine „Dissonanz-Musik", die nach der zweiten Aufführung verschwinden wird.

1862: Ein Pariser Correspondent der „Signale" schreibt in einem Bericht über die „Tannhäuser"-Aufführungen: „Wir sind glücklicher Weise mit diesem Unsinn fertig, der auch in Deutschland nicht mehr lange fortfahren wird, erbitterte Debatten zu veranlassen."

1875: Fétis schreibt in seiner „Biographie des Musiciens": „Das Auftreten der Pariser, die den „Tannhäuser" dem Fluch der Lächerlichkeit preisgaben, ist nicht ohne Einfluß auf die öffentliche Meinung geblieben, denn seit 1861 hat die Wagner-Bewegung in Deutschland be-

trächtlich abgenommen." (Das erste Bayreuther Festspiel fand im Jahre 1876 statt!)

Und in dieser Tonart ging es weiter, bis auf den heutigen Tag, denn, wie ich gelegentlich des „Fliegenden Holländers" hervorhob, einige dieser Propheten setzen ihr Handwerk noch immer fort. Diejenigen unter ihnen, welche die ersten Opern als hoffnungslos aufgegeben haben, sind desto eifriger in ihren düsteren Prophezeiungen über die Zukunft des „Tristan" und des „Ring der Nibelungen." Ihr Gebahren erinnert mich immer an das Känguruh, das der Humorist Artemus Ward mit sich herumschleppte, und das er „einen amüsanten, aber principienlosen Kerl" zu nennen pflegte.*)

Liszt, Spohr und Schumann.

Da „Tannhäuser" jetzt überall als ein Meisterwerk betrachtet wird, ist es eigentlich kaum nöthig, die oben angeführten Urtheile durch die Aussprüche wirklicher Kritiker zu widerlegen. Interessant ist es aber, zu erfahren, was drei der bedeutendsten Collegen Wagner's von seiner Oper dachten.

Liszt war der erste Capellmeister, der den „Tannhäuser" zur Aufführung brachte, nachdem die Oper in Dresden aufgeführt und darauf von allen Bühnen vier Jahre lang unbeachtet gelassen worden war. Er schrieb auch eine ausgezeichnete kritische Analyse der Oper, in welcher folgende Sätze enthalten sind:

„Wie der Text des „Tannhäuser" mit tiefem poetischen Gefühle geschrieben ist und schon an und für sich ein ergreifendes Drama, voll

*) Uebrigens waren die Intendanten und Directoren nicht gesonnen, sich von den Kritikern den Rang ablaufen zu lassen. Während ein Dresdener Kritiker der Oper vorwarf, sie sei „zu dramatisch", fand ein Leipziger Kritiker, daß sie „zu lyrisch" war, und der Berliner Intendant von Küstner lehnte die Partitur ab, weil sie „zu episch" sei. (Tappert im „Musikalischen Wochenblatt", 20. Juli 1877.)

der feinsten Stimmungs-Nüancen des Herzens und der Leidenschaft bildet, wie sein Plan originell und kühn erdacht, die Verse schön, oft sehr schön, voll von plötzlichem Aufblitzen erhabener und gewaltsamer Regungen sich zeigen, so ist die Musik ebenfalls in Allem neu und verlangt besondere Beachtung."

„. . . . . aber so sehr er Dichter ist, so findet er nur in der Musik den vollständigen Ausdruck seines Gefühles und zwar so vollkommen, daß auch nur er einzig und allein im Stande ist, uns zu sagen, ob er seine Worte seinen Melodien anpaßt, oder ob er Melodien zu seinen Worten sucht."*)

Spohr war der Erste gewesen, der den „Fliegenden Holländer" außerhalb Dresdens, in seinem Theater in Kassel aufgeführt hatte, und würde auch den „Tannhäuser" eher aufgeführt haben als Liszt, wenn er seinen Willen hätte durchsetzen können. Er wollte die Oper am Geburtstage des Kurprinzen zum ersten Male auf die Bühne bringen, konnte aber die nöthige Erlaubniß nicht erhalten, was ihn veranlaßte, in einem Briefe an Wagner sein tiefes Bedauern auszusprechen. Etwas später schrieb er wieder an Wagner und schlug ihm vor, sich in Leipzig zu treffen, worauf Wagner mit großer Freude einging. Der folgende in Spohr's Autobiographie enthaltene Brief ist von besonderem Interesse, weil er uns einen Einblick in Wagner's Persönlichkeit und die socialen Zustände jener Zeit gewährt. Der Brief erzählt von einem Diner im Hause von Wagner's Schwager, des Buchhändlers Brockhaus, bei dem auch Laube zugegen war:

„Am besten gefiel uns Wagner, der mir jedesmal liebenswürdiger erscheint, und dessen vielseitige Bildung nach allen Richtungen hin wir immer mehr bewundern müssen. So äußerte er sich auch über politische Angelegenheiten mit einer Theilnahme und Wärme, die uns wahrhaft überraschte und um so mehr erfreute, da er natürlich in höchst liberalem Sinne sprach. Den Abend verlebten wir herrlich bei Mendelssohn's, die Alles aufboten, um Spohr so viele Freude als möglich zu machen." Man spielte unter Anderem Spohr's letztes Quartett (das dreißigste), „bei welchem Mendelssohn und Wagner mit entzückten Mienen in der Partitur nachlasen."

*) In Wirklichkeit that er Keines von Beiden, sondern schuf in der Regel Melodie und Worte gleichzeitig, wie wir in einem späteren Capitel sehen werden.

Erst 1853 gelang es Spohr, nach vielen Mühen, den „Tannhäuser" in Kassel zur Aufführung zu bringen. Er war damals neunundsiebzig Jahre alt, aber nicht zu bejahrt, um bescheiden zu sein und das verstehen zu lernen, was anfänglich excentrisch erschien, was bei den Werken der Genies, die eine neue Epoche schaffen, stets der Fall ist:

„Die Oper enthält Vieles, das neu und schön ist," schrieb er, „aber auch manche häßlichen Angriffe auf die Ohren der Zuhörer." In Bezug auf diese Stellen fügte er indessen hinzu: „An Vieles, das ich Anfangs nicht leiden mochte, habe ich mich nach wiederholtem Anhören gewöhnt und nur die Abwesenheit eines festen Rhythmus und das häufige Fehlen abgerundeter Perioden fahren fort mich zu stören."

Unter den großen Musikern, die Wagner persönlich kannte, befand sich auch Robert Schumann, gleich berühmt als Componist und Kritiker. In dieser letzteren Eigenschaft setzte Schumann besonderen Stolz in seine Fähigkeit, neue Genies zu „entdecken" (Chopin, Berlioz, Brahms, Franz 2c.), seine Meinung von Wagner ist daher von besonderem Interesse. Diese Meinung war aber so außerordentlichen Schwankungen unterworfen, daß sie ganz zweifellos auch von Rücksichten beeinflußt wurde, die mit der Musik nichts zu thun hatten. So schrieb Schumann im Jahre 1845 an Mendelssohn über „Tannhäuser":

„Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiß ein geistreicher Kerl, voll toller Einfälle und keck über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom „Rienzi" her — aber er kann wahrhaft nicht vier Tacte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen Allen . . . . . Die Musik ist um kein Haar breit besser als Rienzi, eher matter, forcirter! Sagt man aber so etwas, so heißt es gar: „ach der Neid," darum sag' ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen."

Drei Wochen später schreibt er dagegen:

„Ich muß Manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich Alles ganz anders dar. Ich bin von Vielem ganz ergriffen gewesen."

Und einige Wochen später schreibt Schumann an einen anderen Freund, Heinrich Dorn:

„Tannhäuser" von Wagner wünscht' ich, daß Sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt hundertmal Besseres als seine früheren Opern — freilich auch manches musikalisch Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Muth dazu. Das Technische, die Instrumentation finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher."

Dieselbe Oper also, welche nach unvollkommener Kenntniß von Schumann „nicht um ein Haar breit" besser als „Rienzi" erklärt wurde, wird nach der Aufführung „hundertmal besser!" Acht Jahre später wandte er sich dem Werk nocheinmal zu und ließ die folgende außerordentliche Kritik vom Stapel:

„Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang (!). Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavierauszügen beurtheilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es oft ein geheimnißvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Die Zukunft wird auch über dieses richten."

Sie hat gerichtet — und als Zeugen rufen wir die tausend und mehr Vorstellungen auf, welche Wagner's Werke jetzt, vier Jahrzehnte nach Schumann's Prophezeiung, alljährlich erleben. Das Merkwürdigste in dieser Kritik ist die Behauptung, Wagner habe keinen Sinn für Wohlklang — Wagner, der einen ganzen, in tropischer Ueppigkeit wuchernden Garten voller prächtiger, duftiger Blüthen von nie geträumter Schönheit und Farbenreichthum hervorgezaubert hat!

Die Gründe für Schumann's Abneigung gegen Wagner sind aber tiefer zu suchen. Sie entspringen aus der längst bekannten Thatsache, daß die lyrischen Componisten immer die dramatischen verdammen und umgekehrt, die alte Geschichte, die uns beim Durchlesen der Biographieen solcher Componisten wie Weber, Schubert, Mendelssohn, Händel,

Gluck ꝛc. so lebendig vor Augen geführt wird. In Schumann's Fall wurde die Sache noch durch Eifersucht verschlimmert, denn auch er hatte eine Oper, „Genovefa" componirt, welche einen vollständigen Mißerfolg erlebte, während Wagner's Werke von Jahr zu Jahr populärer wurden. Wagner selbst giebt uns einige interessante Aufklärungen über diese Angelegenheit in einem seiner letzten Essays (Band X, Seite 222 und 223):

„Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater zogen bereits F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächst wohl nur, um zu erfahren, wie es zuginge, daß auf einer bedeutenden deutschen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutschen Componisten fortdauernd das Publicum anzogen. Daß ich kein besonderer Musiker sei, glaubten beide Freunde bald herausbekommen zu haben; somit schien ihnen mein Erfolg in den von mir selbst verfaßten Texten begründet zu sein. Wirklich war auch ich der Meinuug, ihnen, die jetzt mit Opernplänen umgingen, vor allen Dingen zur Beschaffung guter Dichtungen rathen zu sollen. Man erbat sich hierzu meine Hülfe, lehnte sie jedoch, wenn es dazu kommen sollte, wieder ab, — ich vermuthe, aus mißtrauischer Befürchtung unlauterer Streiche, die ich ihnen hierbei etwa spielen könnte. Von meinem Texte zu „Lohengrin" erklärte Schumann, es sei nicht als Oper zu componiren*), worin er mit dem Ober-Capellmeister Taubert in Berlin auseinanderging, welcher späterhin, als meine Musik dazu beendigt und aufgeführt war, sich äußerte, er hätte Lust, den Text noch einmal für sich zu componiren. Als Schumann den Text zu seiner „Genovefa" sich selbst zusammensetzte, ließ er sich durch keine Vorstellung meinerseits davon abbringen, den unglücklich albernen dritten Act nach seiner Fassung beizubehalten; er wurde böse und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abrathen seine allergrößten Effecte verderben. Denn auf Effect sah er es ab . . . . ."

An einer anderen Stelle spricht Wagner von Schumann's „seichtem Schwulst", seiner „Unverständlichkeit", seinen „beschränkten Fähigkeiten" und im Laufe des Gesprächs**) rief

*) Schumann ging damals selbst mit dem Gedanken um, das Süjet zu einer Oper zu verwenden, und war daher sehr unangenehm überrascht, als ihm Wagner eines Tages den vollendeten Text des „Lohengrin" zeigte. Auch das war ein Grund für kritische „Thränen". (Brief an Mendelssohn, 18. November 1845.)

**) Mitgetheilt von Wolzogen in seinen „Erinnerungen an Wagner" Seite 34.

er einmal aus: „Schumann war eigentlich ein lieber guter Kerl mit einer gewissen Anlage zur Größe!" — woraus wir entnehmen können, daß zwischen den beiden Componisten nicht viel Zuneigung bestand, was von Herzen bedauert werden muß. Auf der anderen Seite gesteht Wagner aber zu (VIII, 317), daß Schumann der „sinnvollste und begabteste" Musiker der auf Beethoven folgenden Periode war", und man darf nicht vergessen, daß auch hier wie im Falle Mendelssohn's es nicht Wagner war, der den ersten Stein warf.

Revolution — in künstlerischer wie politischer Beziehung.

„Lohengrin" wird geschaffen.

Das Genie ist die „unbegrenzte Fähigkeit, mühsame Arbeit auszuführen," genannt worden. In diesem Sinne kann über Wagner's Genialität kein Zweifel herrschen, denn einer seiner hervorstechendsten Charakterzüge bestand in außergewöhnlicher Ruhelosigkeit und seltener Liebe zur Arbeit. Er hatte kaum den „Tannhäuser" vollendet, als er schon die Skizzen zum „Lohengrin" und den „Meistersingern" entwarf. Dazu benutzte er die freie Zeit, die ihm ein „zum Zweck der Erholung" unternommener Ausflug in's Gebirge gewährte. Lassen wir ihn selbst reden (IV, 349):

„Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine, meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit Nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich entsinne mich, daß zu dieser Bestimmung namentlich der wohlgemeinte Rath guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper „leichteren Genres" verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen, und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Komödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als be-

ziehungsvolles Satyrspiel meinem „Sängerkriege" auf der Wartburg sich anschließen konnte. Es waren dies „die Meistersinger zu Nürnberg" mit Hans Sachs an der Spitze. . . .

Kaum hatte ich den Plan dazu niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „Lohengrin" zu entwerfen. Es geschah dies während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Mahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen."

Im „Lohengrin" hatte er sich ein Sujet gewählt, das viel mehr seiner Gemüthsstimmung entsprach als die „Meistersinger", und er beschäftigte sich daher naturgemäß mit dieser Oper zuerst. Es ist eine der wundervollsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte, daß die so reiche, so melodische und in jeder Beziehung so neuartige Musik dieser Oper in weniger als einem Jahre componirt wurde. In dem ersten Entwurf der Partitur hat Wagner die Daten mit eigener Hand bezeichnet. Der dritte Act wurde zuerst geschrieben, zwischen dem 9. September 1846 und dem 5. März 1847. Dann kam der erste Act, vom 12. Mai bis zum 8. Juni, und schließlich der zweite Act, der am 18. Juni 1847 begonnen und am 2. August 1847 vollendet wurde. Die Instrumentirung wurde im darauffolgenden Winter und Frühjahr ausgeführt.

Weshalb Wagner für die Revolution empfänglich war.

Ein Meisterwerk war geschaffen worden, aber die Welt wollte nichts von ihm wissen. Obgleich Wagner noch zwei Jahre nach der Vollendung des „Lohengrin" königlicher Capellmeister in Dresden blieb und obgleich das Personal eine beinahe ideale Besetzung der Rollen ermöglicht haben würde — mit Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Tichatschek und Mitterwurzer — konnte er die Annahme der Oper nicht durchsetzen. Sie wurde erst drei Jahre später zum ersten Male aufgeführt, und zwar in Weimar, während die Dresdner sie erst 1859, zwölf Jahre nach ihrer Vollendung, hörten. Wagner selbst mußte noch zwei Jahre länger warten,

ehe er den „Lohengrin" zuerst auf der Bühne sehen konnte, erst 1861 in Wien blühte ihm dies Glück.

Und doch wußte er 1847, was die ganze Welt heute weiß: daß er ein unsterbliches Musikdrama geschaffen hatte. Augenscheinlich gingen die Sachen nicht, wie sie gegen sollten, es war etwas faul im Staate Dänemark und das Gleichgewicht der Zeiten gestört. Es muß zugegeben werden, daß die neue Partitur bedeutende Schwierigkeiten zu bieten schien, und der Componist die Verstärkung des Orchesters forderte, aber war er nicht berechtigt, besondere Rücksicht zu fordern, nachdem er im „Tannhäuser" sein großes Genie bewiesen hatte? Außerdem war die Vernachlässigung des „Lohengrin" keineswegs der einzige Grund zur Unzufriedenheit. Nach einer kurzen Periode des Wohlergehens schien sich wieder Alles gegen ihn verbunden zu haben. Obgleich der „Tannhäuser" in der auf die erste Aufführung folgenden Saison mit gesteigertem Erfolge wieder aufgeführt worden war, waren alle Bemühungen, andere Bühnen für die Oper zu interessiren, gescheitert, und sie blieb volle vier Jahre außerhalb Dresdens unbekannt, bis Liszt sie in Weimar zur Aufführung brachte. Aus Berlin hatte man ihm die Partitur mit der Bemerkung zurückgeschickt, die Oper sei „zu episch", und als Wagner sich direct an den König wenden wollte, dessen Liebe zur Musik ihm bekannt war, riethen ihm die Autoritäten, die Aufmerksamkeit des Fürsten dadurch auf die Oper zu lenken, daß er einzelne Theile für Militärmusik arrangirte, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. „Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt und bestimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden!" schreibt Wagner.

Auch der „Fliegende Holländer" war nach seiner kurzen Laufbahn in Dresden, Kassel und Riga vollständig verschwunden, und neun Jahre vergingen, ehe die Oper wieder gesungen wurde. Selbst „Rienzi", der in Dresden Sensation gemacht hatte, machte in Berlin und Hamburg*) Fiasco.

*) In Hamburg war die Oper nur auf den dringenden Wunsch

Wagner sandte alle seine Partituren an die verschiedenen Theaterdirectoren; einige schickten sie mit der Mittheilung zurück, sie böten der Aufführung zu große Schwierigkeiten, andere thaten das, ohne die Packete überhaupt geöffnet zu haben (IV, 344). Diese Enttäuschungen waren für Wagner in mehr als einer Beziehung verhängnißvoll, denn sie vernichteten nicht nur seine aus künstlerischem Ehrgeiz entspringenden Hoffnungen, sondern brachten ihn auch in eine äußerst unangenehme finanzielle Lage. In den ersten und ungestümen Jahren seiner Laufbahn hegt jeder Autor naturgemäß die sanguinischsten Hoffnungen über die glänzende Zukunft seiner Werke, und Wagner's Zuversicht war durch den Erfolg des „Rienzi" besonders gestärkt worden. Er hatte sich verleiten lassen, den Verlag seiner Partituren zum Theil auf eigene Verantwortung zu unternehmen, und dieses Wagniß gestaltete sich selbstverständlich zu einem finanziellen Mißerfolg, als die Opern nicht den erwarteten Rundgang bei allen bedeutenden Bühnen antraten. Ein Brief Moritz Hauptmann's vom Jahre 1847 klärt uns darüber auf, wie weit Wagner in seinem Vertrauen in den Erfolg seiner Werke gegangen war: „Wagner hat die Partituren seiner Opern, seine eigene Schrift, gleich auf Stein abziehen lassen, und als lithographirt herausgegeben; den „Tannhäuser" selbst vor der ersten Probe."

Der fünfte Brief des Briefwechsels mit Liszt wirft ein so klares Licht auf Wagner's damalige Lage, daß wir ihn hier vollständig wiedergeben wollen:

„Sie sagten mir kürzlich, daß Sie für einige Zeit Ihr Piano geschlossen hätten: ich nehme nun an, daß Sie für's Nächste Banquier geworden sind. Mir geht es schlecht, und wie ein Blitz kommt mir der Gedanke, daß Sie mir helfen könnten. — Die Herausgabe meiner drei Opern ist von mir selbst unternommen worden: das Capital dazu

des Tenoristen Tichatschek zur Aufführung angenommen worden. Tichatschek hatte sich ausbedungen, der Director müsse ihm Gelegenheit geben, den „Rienzi" sechs Mal zu singen, oder ihm eine Conventionalstrafe von 2000 Thalern bezahlen. Die „Signale", welche diese Mittheilung brachten, fügten die böswillige Bemerkung hinzu: „Herrn Director Cornet soll, nachdem er jetzt die Oper gehört hat, sehr übel zu Muthe sein." (Tappert, Seite 22.)

habe ich mir einzeln zusammen geborgt: jetzt ist mir Alles gekündigt, ich kann keine Woche mehr bestehen, denn jeder Versuch, das mir eigenthümliche Geschäft, selbst für die baaren Ausgaben bloß, zu verkaufen, ist in der gegenwärtigen schwierigen Zeit ohne Erfolg geblieben. Aus mehreren hinzutretenden Motiven wird mir die Sache sehr gefährlich: und ich frage mich heimlich, was aus mir werden soll. Die Summe, um die es sich handelt, ist fünftausend Thaler: nach Abzug des bereits daraus Gewonnenen und mit Verzicht auf Honorar ist dies das in den Verlag meiner Opern verwendete Geld. — Können Sie das Geld schaffen? Haben Sie es, oder hat es Jemand, der es Ihnen zu Liebe hergebe? Wäre es nicht sehr interessant, wenn Sie der Verlags-Eigenthümer meiner Opern würden? Freund Meser würde das Geschäft auf Ihre Rechnung so redlich fortführen wie auf die meinige: Ein Advocat würde die Sache in Ordnung bringen. Und wissen Sie, was daraus erfolgen würde? Ich würde wieder ein Mensch werden, ein Mensch, dem die Existenz möglich geworden ist, — ein Künstler, der nie in seinem Leben wieder nach einem Groschen Geld fragen und nur froh und freudig arbeiten würde. Lieber Liszt, mit diesem Gelde kaufen Sie mich von der Sklaverei los! Dünke ich als Leibeigener Ihnen so viel werth?"

Der in dem Briefe erwähnte „Freund Meser" war natürlich der Verleger der drei Partituren, und ihn hatten die Dresdener Witzbolde zum Gegenstand eines Scherzes gemacht. Sie sagten, er habe im ersten Stock gewohnt, ehe er den „Rienzi" verlegte, der „Fliegende Holländer" und „Tannhäuser" hätten ihn erst in den zweiten und dann in den dritten Stock getrieben, und nach „Lohengrin" werde er sich in einer Dachkammer einquartieren müssen. Meser weigerte sich aber, mit „Lohengrin" etwas zu thun zu haben, und entging daher der Dachkammer, während Wagner immer fester überzeugt wurde, daß die Zeiten aus dem Gleichgewicht gegangen seien. Seine Pflichten als Capellmeister wurden ihm immer lästiger, weil das Repertoire hauptsächlich aus Werken Donizetti's, Flotow's und Anderer derselben Sorte bestand. Er konnte nur aus schöpferischer Arbeit Befriedigung und Genuß schöpfen, und wir finden ihn daher bald nach der Vollendung des „Lohengrin" wieder mitten in Plänen für neue Opern. Unter diesen befand sich der Plan eines Musikdramas, das Jesus von Nazareth zum Süjet hatte, doch mußte er diesen Gedanken bald als unausführbar aufgeben. Daß er dies nicht ohne lebhaftes Bedauern that, läßt sich umsomehr annehmen, als

er so außerordentlich umfangreiches Material gesammelt hatte, daß dasselbe in einem besonderen, hundert Seiten starken Bande veröffentlicht wurde*). Es ist von besonderem Interesse, weil es einige der Spuren des „Parsifal" enthält. Im 4. Bande der Gesammelten Schriften (Seite 402—405) erläutert Wagner seine Absichten und schildert die Stimmung, in welcher er diesen Plan anfaßte, und die durchaus pessimistischer Art war.

Ein anderes dramatisches Project jener Periode, das er nie zur Ausführung brachte, war auf das Leben Friedrich Barbarossa's basirt. Er erkannte aber bald, daß das Sujet nur für ein litterarisches Drama geeignet sei, und die Ueberzeugung befestigte sich in ihm immer mehr, daß die Stoffe für wirkliche Musikdramen aus der Sagenwelt geschöpft werden müßten. Die Sage vom gehörnten Siegfried nahm mehr und mehr Besitz von ihm und verdrängte jenes historische Sujet schließlich vollständig. Das war, wie er selbst sagt, das letzte Mal, daß er zwischen der Geschichte und der Mythologie schwankte. Die Resultate der historischen Studien, die er unternahm, als er sich mit Friedrich dem Rothbart beschäftigte, sind im 2. Bande der Gesammelten Schriften (Seite 151—199) unter dem Titel: „Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage" enthalten. Auf dieses Essay folgt unmittelbar „Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama," worin bereits die ganze Handlung des „Ring des Nibelungen" erzählt ist und dem „Siegfried's Tod" auf dem Fuße folgte. Letzteres war ein vollständiges, in sich abgeschlossenes Drama, welches Wagner später umarbeitete und in „Die Götterdämmerung" verwandelte. Wagner sagt über dieses Drama (IV, 402):

„Meine Dichtung von „Siegfried's Tod" hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drange Genüge zu leisten, keineswegs aber mit dem Gedanken an eine Aufführung an unseren Theatern und durch die vorhandenen Darstellungsmittel, die ich in jeder Hinsicht für durchaus ungeeignet halten mußte . . . . . damals,

*) „Jesus von Nazareth", von R. Wagner, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889.

im Herbst 1848, dachte ich an die Möglichkeit der Aufführung von „Siegfried's Tod" garnicht, sondern sah seine dichterisch-technische Vollendung, und einzelne Versuche zur musikalischen Ausführung nur für eine innerliche Genugthuung an, die ich, zu jener Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen, mir selbst verschaffte."

Reformation oder Revolution?

Im Vorgehenden haben wir gezeigt, daß genug Gründe für Wagner vorhanden waren, sich gegen die bestehende Ordnung der Dinge aufzulehnen; ehe er sich aber ganz in die Arme der revolutionären Bewegung warf, welche Frankreich zu einer Republik gemacht hatte und drohte, sich über den ganzen Continent auszudehnen, machte er noch eine große Anstrengung. Reformpläne waren damals auf Jedermanns Lippen, und eine der vorgeschlagenen „Reformen" erfüllte Wagner gleichzeitig mit Besorgniß und Genugthuung. Er erfuhr, daß man die Subvention abschaffen wollte, welche das Hoftheater alljährlich aus der Staatskasse erhielt, weil das Theater weiter Nichts als „eine luxuriöse Unterhaltungsanstalt" sei. Mit der letzteren Ansicht stimmte er vollkommen überein, auch er war zu der Ueberzeugung gelangt, daß das Theater nicht nur in Dresden, sondern überall zu einem rein geschäftlichen Unternehmen herabgesunken war, dessen Zweck darin bestand, das Publicum mit Amüsement und Zeitvertreib zu versorgen, wenn dieses keine Lust hatte, Karten oder Billard zu spielen. Sollte deswegen aber das Theater ganz aufgegeben und der Unterstützung und des Schutzes des Staates beraubt werden? Das wäre ebenso falsch gewesen, als wenn die kirchlichen Machthaber zwei Jahrhunderte vorher alle Kirchenmusik abgeschafft hätten, weil diese Art von Musik in Verfall gerathen war. Damals erschien der Erretter in Palestrina, der den Massen zeigte, daß Kirchenmusik gleichzeitig würdig und interessant sein könne, und jetzt brachte Wagner — selbstverständlich ohne diesen Vergleich zu benutzen — einen Plan in Anregung, welcher aus dem Königlichen Opernhause ein wirkliches Kunstinstitut machen sollte, würdig der

Unterstützung des Staates und im Einklang mit dem Grundsatz des Kaisers Joseph:

„Das Theater soll keine andere Aufgabe haben, als auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten zu wirken."

Wagner selbst druckt diese Worte in großer Schrift, denn das Theater war sein Steckenpferd, sein Abgott, das heißt das ideale Theater, nicht das damalige wirkliche, in dem er nicht einmal seinen „Lohengrin" zur Aufführung bringen konnte. Er machte sich daher an die Arbeit und entwarf einen sorgfältig durchdachten Plan für die Errichtung eines Nationaltheaters, welches ganz nach künstlerischen Grundsätzen geleitet werden und nicht von den Launen und dem Geschmack der großen Masse abhängig sein sollte. Dieser Entwurf nimmt nicht weniger als fünfzig enggedruckte Seiten ein (Band II, Seite 309—359) und gewährt uns einen tiefen Einblick in die praktische Seite des Genies Wagner's. Auch die kleinsten Einzelheiten sind hier erwähnt und besprochen, von den Functionen des Directors und Capellmeisters bis zu denen des letzten Geigers oder Choristen, und die finanziellen Schwierigkeiten sind ebenfalls sorgfältig beleuchtet. Von seinen Vorschlägen, die er alle mit schwerwiegenden Gründen begleitet, erwähnen wir die folgenden: In jeder Woche sollen nur soviel Vorstellungen stattfinden, wie sich bei sorgfältigem Einstudiren vorbereiten lassen; die Zwischenact-Musik soll abgeschafft werden; die Regisseure sollen wie die Dirigenten und Sänger Specialisten sein; „das unmoralische Gewerbe der Theater-Recensenten" soll aufgehoben werden (Thatsache! Seite 315); alle reisenden Schauspielertruppen sollen unterdrückt werden; um neue Kräfte heranzuziehen, sind dramatische und Musik-Schulen zu gründen; das Leipziger Conservatorium soll nach Dresden verlegt werden (dieser Vorschlag machte Wagner in Leipzig viele Feinde); das Opernorchester soll von der Mitwirkung in der Kirche befreit werden, an seine Stelle soll reine Vocalmusik à la Palestrina treten und auch Frauenstimmen zur Verwendung

kommen; die ganze Organisation soll unter der Aufsicht des Cultusministers stehen u. s. w.

In der viele Jahre später geschriebenen Vorrede zu diesem Entwurf bemerkt Wagner, der Leser dieser Schriften werde ihn „durch eine lange Reihe von Jahren hindurch in der steten Wiederaufnahme dieses einen Culturgedankens, dem Theater eine wahre Würde zu geben, begriffen sehen und vielleicht in Verwunderung über die Ausdauer gerathen, mit welcher ich für diesen Gedanken stets den zufällig mir nahe gelegten Umständen*) mich durch praktische Vorschläge anzupassen suchte. Daß ich hiermit nie Beachtung fand, wird ihn vielleicht ebenfalls in Verwunderung setzen". Sicher ist, daß sein Plan im Jahre 1849 keinerlei Beachtung fand und er auf dem zurückgeschickten Manuscript sogar spöttische Randbemerkungen fand. Das war der Lohn für seine Mühe und Arbeit! Es war ihm klar geworden, daß keine Aussicht auf Reformation vorhanden war, was blieb ihm also übrig als Revolution? Er schloß sich daher den Elementen an, welche die letztere anstrebten, und wurde ein Mitglied geheimer Gesellschaften.

In einer dieser Gesellschaften, dem Vaterlandsverein, hielt Wagner am 14. Juni 1848 eine feurige Rede, welche als Zeitungs-Extrablatt**) gedruckt wurde und einige merkwürdig kühne Forderungen stellte. In dieser Rede verlangte Wagner neben dem allgemeinen Stimmrecht nichts Geringeres als die vollständige Abschaffung des Adels und des stehenden Heeres und die Verwandlung des Königreichs Sachsen in eine Republik. Der König selbst sollte die Republik proclamiren und als ihr Präsident an der Spitze bleiben! Die Rede wurde ohne Angabe des Verfassers gedruckt, aber Jeder wußte, wer sie gehalten hatte. Merkwürdigerweise hatte die Sache keine schlimmen Folgen für ihn. „Ein vierzehntägiger Stadturlaub, den Wagner sich

*) Er bezieht sich auf die Essays „Ein Theater in Zürich" und „Das Wiener Hof-Operntheater" im 5. und 7. Bande der Gesammelten Schriften.

**) Wieder abgedruckt von Tappert, 33—42.

erbat, einiges Hin- und Herreden und Schreiben, — und die Angelegenheit war erledigt," schreibt Tappert.

Aber im Geiste Wagner's glühten die republikanischen Flammen weiter, und als ein Jahr später, im Mai 1849, die Revolution in Dresden ausbrach, schloß er sich den Aufständigen an. Barricaden wurden in den Straßen errichtet, die Truppen zurückgeschlagen, und der König verließ in Eile die Hauptstadt. Der Triumph war aber nur von kurzer Dauer, denn schon am folgenden Tage langten preußische Truppen an, um dem König von Sachsen beizustehen, und Wagner mußte mit seinen Freunden Semper und Kinkel die Flucht ergreifen, während andere Führer der Aufständigen, wie Wagner's Freund Röckel und der Russe Bakunin ergriffen, in's Gefängniß gesetzt und zum Tode durch Erschießen verurtheilt wurden.

Die Frage, in wiefern sich Wagner an dem Aufstande persönlich betheiligt habe, ist viel discutirt worden, läßt sich aber jetzt mit ziemlicher Sicherheit, jedoch nur im Allgemeinen, feststellen. Die Angaben zuverlässiger Zeugen stimmen ganz überein. Eduard Dannreuther, der ein intimer Freund des Componisten war, schreibt (Grove IV, 357), daß „die Behauptung, Wagner habe eine rothe Fahne getragen und auf den Barricaden gekämpft, durch die in den Archiven der sächsischen Polizei aufbewahrten Anklageacten nicht bestätigt wird". Ein anderer Biograph, Richard Pohl, den der „Meister" selbst den „ältesten Wagnerianer" zu nennen pflegte, sagt: „Richard Wagner stand nicht auf den Barricaden, wie man behauptet hat — aber hatte die „musikalische Direction" der Revolution übernommen; er leitete die Signale, die Sturmglocken; er organisirte auch den Zuzug von auswärts und feuerte durch Reden zum Kampfe an." (Seite 42.) In ähnlicher Weise sprach sich auch Wagner's Gattin der Schriftstellerin Frau Elise Wille gegenüber aus („Deutsche Rundschau", Mai 1887, Seite 263): „Mein Mann hat keine Schuld begangen. Er spähte nur von dem Thurm nach den Zuzügen von den Dörfern aus, welche den Dresdner Bürgern zu Hülfe kommen sollten. Er stand nicht auf

den Barricaden, wie von ihm erzählt worden ist, er hat kein Gewehr in der Hand gehabt und hatte sich nur mit knapper Noth durch die Flucht retten können, als die preußischen Truppen in Dresden einrückten."

Wagner selbst wirft in seinen zahlreichen Schriften kein Licht auf diese Episode. In seinen Briefen an Liszt finden wir mehrere Anspielungen auf seine Thätigkeit während des Aufstands, da er aber damals bemüht war, mit Liszt's Hülfe Amnestie und Erlaubniß zur Rückkehr nach Deutschland zu erlangen, so steht er hier natürlich auf dem Standpunkt des Sachwalters, der den Fall in möglichst günstigem Lichte erscheinen lassen will, und nicht auf dem eines unparteiischen Zeugen. Außerdem wäre es tollkühn und gefährlich gewesen, Liszt Einzelheiten und Umstände mitzutheilen, welche Belastungsmaterial gegen ihn hätten liefern können, weil damals Briefe häufig von der Polizei geöffnet wurden. Wir wollen aber einige Stellen aus seinen Briefen an Liszt anführen, um Wagner's Auffassung der Angelegenheit zu geben. So schreibt er am 13. April 1856:

„In Bezug auf jenen Exceß, sowie auf seine zunächst noch einige Jahre andauernden Folgen, bin ich bereit einzugestehen, daß ich mir selbst jetzt als damals im Irrthum befangen und von Leidenschaft hingerissen erscheine, wenngleich ich mir bewußt wäre, nicht eigentliche, dem richterlichen Spruche zuzuweisende Verbrechen begangen zu haben, so daß es mir schwer fallen mußte, ein solches einzugestehen."

Es kränkte ihn besonders, der Undankbarkeit gegen den König von Sachsen beschuldigt zu werden, der ihm eine Anstellung gegeben und ihn stets mit großer Güte behandelt hätte*). Ueber diese Anschuldigungen schrieb er kurz nach seiner Flucht, am 9. Juli 1849, an Liszt:

„Nur Eines bekümmert mich schwer, weil es mich bis auf die Knochen verletzt: Das ist der mir so häufig gemachte Vorwurf der Undankbarkeit gegen den König von Sachsen . . . . . Daß er mir

*) So brachte die „Berliner Musikalische Zeitung" in No. 31 vom Jahrgang 1844 folgende Nachricht: „Unter Reissiger's und Richard Wagner's Direction gingen 106 Musiker und 200 Sänger nach Pillnitz, um dem König ein von Wagner componirtes patriotisches Lied in Form einer Serenade vorzutragen. Der König sprach in den lobendsten Worten seine Anerkennung des vorzüglichen Stücks aus." Wagner soll

1500 Thaler dafür zahlte, daß ich auf das Geheiß seines Intendanten ihm jährlich eine Anzahl schlechter Opern dirigirte, war allerdings übermäßig bezahlt: indeß lag hierin für mich weniger ein Grund zur Dankbarkeit als zur Unzufriedenheit mit meiner ganzen Anstellung. Daß er mir für das Beste, was ich leisten konnte, Nichts zahlte, verpflichtete mich nicht zur Dankbarkeit: daß er mir da, als ich ihm wirklich Gelegenheit gab, mir gründlich zu helfen, nicht helfen konnte oder — durfte, sondern sich ruhig mit seinem Intendanten über meine Entlassung unterhielt, — beruhigte mich über die Abhängigkeit meiner Stellung von Gnadenerzeigungen. Schließlich bin ich mir aber auch bewußt, wenn selbst ein Grund zu besonderer Dankbarkeit gegen den König von Sachsen bei mir vorhanden gewesen wäre, wissentlich keinen Act der Undankbarkeit gegen ihn begangen zu haben: die Beweise hierfür zu führen wäre ich im Stande."

Vier Wochen vorher hatte er Liszt in einem Schreiben versichert, seine unbemäntelte Sympathie mit dem Aufstand in Dresden sei

„weit entfernt von jenem lächerlichen fanatischen Charakter, der in jedem Fürsten einen verfolgungswürdigen Gegenstand erblickt. . . . Du kennst den bittern Quell der Unzufriedenheit, der mir aus der Ausübung meiner geliebten Kunst entsprang, den ich mit Leidenschaftlichkeit nährte und endlich auf jedes Gebiet überströmen ließ, dessen Zusammenhang mit dem Boden meines tiefen Mißmuths ich entdecken mußte. Aus ihm entwickelte sich der heftige Drang, der sich darin ausdrückt: „Es muß anders werden, so darf es nicht bleiben!"

Im 4. Bande (Seite 378) seiner Gesammelten Schriften erklärt er noch deutlicher, was ihn in die revolutionäre Bewegung hineinzog:

„So war ich von meinem künstlerischen Standpunkte aus, namentlich auf dem bezeichneten Wege des Sinnens über die Umgestaltung des Theaters, bis dahin gelangt, daß ich die Nothwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen im Stande war." Und in einer Anmerkung fügt er herausfordernd hinzu: „Ich hebe dies gerade hervor, so abgeschmackt es auch von denen aufgefaßt wird, die sich über mich als „Revolutionär des Theaters" lustig machen."

Daß der Gedanke, sich einer politischen Revolution anzuschließen, um eine Reform des Theaters herbeizuführen,

auch specielle Verpflichtungen gegen die Schwester des Königs gehabt haben, und des Weiteren soll Herr Lüttichau ihm eine „jährliche Gratification beim Könige ausgewirkt und ein Arrangement der Wagner'schen Schulden eingeleitet haben". Wegen dieser Beziehungen zum Hofe wurde, wie Dinger mittheilt, Wagner's Betheiligung an der Revolution in Hof- und Regierungskreisen noch strenger beurtheilt als die Röckels.

seine komische Seite hat, läßt sich nicht in Abrede stellen. Wagner war eben in Bezug auf das Theater ein Fanatiker, wenn man ihn durchaus so nennen will. Wenn wir mehr solche Fanatiker besäßen, würden wir auch mehr unsterbliche Dramen und Musikdramen haben.

Wie wenig Wagner sich um die Politik selbst kümmerte und wie gering daher sein Interesse an den politischen Zielen der Revolution war, läßt sich aus den folgenden Worten erkennen, die in dem zehnten Briefe an Fischer enthalten sind:

„In meinem nächst erscheinenden Buche „Oper und Drama" sollst Du zu Deiner Beruhigung übrigens nachlesen, daß ich die Kunst nicht eher in ihrer Wahrheit für möglich halte, als bis es gar keine Politik mehr giebt."

Diese Auffassung, nach der Wagner kein Politiker war und sich nicht an der Revolution betheiligte, weil er das Königthum haßte, sondern aus rein künstlerischen Motiven und aus Verzweiflung über die Trostlosigkeit seiner persönlichen Aussichten für die Zukunft, wird voll und ganz durch die interessanten und wichtigen Enthüllungen Ferdinand Präger's in seinem Werke „Wagner, wie ich ihn kannte," (1892) bestätigt*). Diese Mittheilungen helfen uns, verstehen zu lernen, weshalb Wagner zeitweise die Musik im Stich ließ und sich der Politik zuwandte. Die Aufständigen kämpften für Preßfreiheit, Einführung der Schwurgerichte, Errichtung einer Nationalgarde und constitutionelle Regierungsform. Während aber diese Ziele für Wagner ebenso wünschenswerth erscheinen mußten, wie für jeden anderen Menschen von geistiger Regsamkeit und Liebe zur Freiheit, kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß er die politische Revolution Anderen überlassen haben würde,

*) Wie in den Schriften „1849. A Vindication" von Ashton Ellis, und „Echte Briefe an Ferdinand Präger von Richard Wagner" von H. S. Chamberlain nachgewiesen wird, sind Präger's Angaben mit großer Vorsicht aufzunehmen, da er, entweder aus Leichtsinn, Vergeßlichkeit oder Eitelkeit, öfters falsche Angaben macht. Doch darf man nicht das Kind mit dem Bade ausschütten. Präger's Werk enthält interessante und glaubwürdige Mittheilungen, die in diesem Werke, nach genauer Prüfung, citirt worden sind.

wenn er seinen Willen in Bezug auf die Reform der Oper hätte durchsetzen können. Präger's Zeugniß bestätigt diese Ansicht. Er sagt: „Wagner, wie jeder fühlende Mensch, wurde durch die ersten Anzeichen der öffentlichen Unzufriedenheit mit fortgerissen; es mag aber wohl bezweifelt werden, ob er ohne die Anspornungen seines „Einsamkeits-gefährten", wie er Röckel nannte, je dazu gekommen wäre, einen so regen Antheil an dem späteren Aufstande für die Volksfreiheit zu nehmen. Ich lege ganz besonderen Nachdruck auf diese Behauptung."

Wer war dieser Röckel? Er war zweiter Capellmeister an der Dresdener Oper, ein Neffe des berühmten Componisten und Pianisten Hummel und ein Sohn des ersten Impresarios, der eine vollständige deutsche Operntruppe nach London gebracht hatte. Sein Vater war ferner von Beethoven selbst für die Rolle des Florestan in „Fidelio" vorbereitet worden. August Röckel hatte einen guten Theil des musikalischen Talents der Familie geerbt und das bei der Composition der Oper „Farinelli" bewiesen, die ihm zu seiner Anstellung in Dresden verhalf. Als er aber dort mit Wagner's Opernmusik vertraut wurde, entwickelte sich in ihm eine so starke Ueberzeugung seiner eigenen Inferiorität, daß er seine Oper freiwillig zurückzog und ihre Aufführung nicht gestattete. Er wurde Wagner's „Schatten", wie Präger ihn nennt, und sein beständiger Gesellschafter zu Hause und im Theater. Als Wagner, angeekelt von dem Schicksal des „Fliegenden Holländers" und des „Tannhäuser", erdrückt durch die Schulden, in welche ihn die Herausgabe der Partituren seiner Opern gestürzt hatte, da die letzteren in anderen Städten keine Erfolge zu erzielen vermochten, und müde gehetzt von Philistern, Pedanten und unwissenden Kritikern, die ihn auf allen Seiten umgaben, sich in die Einsamkeit zurückzog, um den „Lohengrin" zu componiren, war Röckel sein einziger Vertrauter, und dieser und Uhlig waren die ersten Sterblichen, welche einen Blick auf das Manuscript des unsterblichen Werkes werfen durften.

Ein freundliches Geschick fügte es, daß Röckel einen anderen intimen Jugendfreund in der Person Ferdinand Präger's besaß, der damals in London lebte, und daß er ein sehr eifriger Briefschreiber war. Aus seinen Briefen erhalten wir interessante Nachrichten über Wagner's Persönlichkeit während der Dresdener Periode, in welcher „Tannhäuser" und „Lohengrin" entstanden.

Wir wollen hier die Erzählung einen Augenblick unterbrechen, um einige Mittheilungen über frühere Zeiten aus diesen Briefen zu citiren. Der erste ist vom Mai 1843 datirt:

„Doch jetzt setze ich mich bei Seite und spreche nun von einem Manne, dessen Geistesgaben Alles überschatten, was noch bisher meine Aufmerksamkeit erregt hat, ob in Deutschland, Frankreich oder England, das ist unser neuer Freund Richard Wagner. Du siehst, ich sage: unser Freund, denn er kennt Dich so gut, wie ich Dich nur malen kann, aus meiner Beschreibung. Nicht denken kannst Du Dir, wie sehr der tägliche Umgang mit ihm meine Bewunderung für ihn erhöht; sein Genie, sein hoher Ernst in der Kunst, der eine wahre Religion ist, seine Conviction, daß das Drama die Kanzel sein sollte, von der herab man das Volk belehre, — alles dies erhebt ihn über alle frühere Kunstheroen als tiefen Denker. Auch ist seine neue Theorie der innigen Verschmelzung der verschiedenen Künste im Drama eine wunderbare ideale Ansicht. Du wirst ihn ebenso verehren und lieben, wie ich, denn vis-à-vis seiner riesigen Intelligenz ist er naiv und lustig wie ein Kind. Und doch muß ich Dir nun sagen, daß ich ihn in Etwas überrage, und das ist das Clavierspiel, denn man wird es kaum realisiren können, daß ein solches musikalisches Genie so fast lächerlich schlecht Clavier spielen kann; wenn nun irgend etwas Neues zu begleiten ist, so muß ich an's Clavier, und da hilft mir mein vom Blatt Lesen viel, und ich bin zum ersten Male damit selbst zufrieden."

In einem andern Briefe theilt Röckel mit, er habe ein Anerbieten, als erster Dirigent nach Bamberg zu gehen, abgeschlagen, da er es vorziehe, zweiter Dirigent unter Wagner zu sein:

„Nie noch im Leben traf ich einen solchen Mann, als es Richard Wagner ist, und Du kennst mich genug, um zu wissen, daß ich der Maxime Cäsar's „lieber in einem Dorfe der Erste zu sein, als selbst in Rom der Zweite," nicht hold bin. Seitdem ich hier bin, habe ich die Partitur meiner Oper umgearbeitet nach Wagner'schem Vorbilde. Seine Instrumentation ist erstaunlich kühn und neu, ja wunderbar, aber nicht mehr als seine allgemeinen Kunsttheorien, welche eine neue Aera in der Kunstgeschichte verkünden."

In mehreren anderen interessanten Briefen spricht Röckel von den Berlinern, die sich für Kunstkritiker mit tiefem Verständniß ausgaben, in Wahrheit aber zu beschränkt waren, um irgend welche Vorzüge im „Fliegenden Holländer" entdecken zu können; von der bewunderungswürdigen Weise, in der Wagner die Werke Gluck's, Marschner's und Mendelssohn's dirigirte; von dem Lärm, der sich in den Reihen der Conservativen erhob, als Wagner aus durchaus triftigen Gründen die Sitze des Orchesters in anderer Weise arrangiren wollte; von dem Besuch Spontini's und der Bestattung der aus London zurückgebrachten Leiche Weber's; von der Vorliebe des Intendanten für den tief unter Wagner stehenden Capellmeister Reissiger, weil der Letztere sich vor dem aristokratischen Scharfsinn der Vorgesetzten zu beugen verstand, während Wagner stets sein eigenes Evangelium predigte und vertheidigte. Ein Absatz muß noch angeführt werden:

„Das einzige willige Ohr außer mir und zwei oder drei Anderen, ist Semper, welcher jedoch nur soweit mit Wagner's Neuerungen geht, als die überhaupt mit seiner Architectur zusammengehen, denn in der Musik ist er ganz und gar nur Dilettant. Der größte Theil von Wagner's Ernst in seinen Kunstprojecten und Verbesserungen wird ihm als Selbstglorification vorgeworfen. An der Spitze der Opposition, obwohl es verheimlichend, steht Reissiger, der den Succeß des „Rienzi" nicht für „bona fide" halten will. Er wirft immer beißende Bemerkungen hin über unloyale Mittel, ein Werk zu heben, und kann nicht begreifen, warum seine Opern durchaus keinen Eindruck machten, wenn nicht, so setzt er bissig hinzu, die Ursache darin liegt, „daß er keine Leibgarde von Claqueurs um sich halte!" aber er wäre ein ehrlicher Deutscher, und solche Dinge wären ihm fremd. Du kannst nicht glauben, wie solche Sachen den Wagner ärgern, er belacht sie zwar — aber sie lassen doch immer eine Narbe. Mir ist es unbegreiflich, daß Jemand solche Sachen nur des Anhörens würdigt, ich halte daher Alles von Wagner fern, doch kann die gute Minna nicht desgleichen, denn wie sehr sie ihm jedes Wort des Lobes mit kindlicher Freude erzählt, so kann sie sich doch nicht bezwingen, ihm nicht auch jede neue Anfeindung gleich brühwarm mitzutheilen; ich habe sie doch schon oft gewarnt, dies nicht zu thun, denn Wagner ist Nichts weniger als gesund und stark. Außerdem ist die Leipziger Clique immer in Bewegung; dort steht Mendelssohn an der Spitze, er giebt das Commandowort, und dann aber schleicht er sacht von dannen und hält sich fern — als ob er in einer zu hohen Region lebe, um an irdischen Kleinigkeiten dieser Art Antheil nehmen zu können."

Diese Briefe sind geeignet, die Ansicht hervorzurufen, Röckel habe seine eigene Individualität vollständig begraben und sei wirklich zum „Schatten" Wagner's geworden. Das war aber nur der Fall, soweit die Musik in Betracht kam; in der Politik war Röckel der Führer und Wagner dessen Schatten, zum Unglück für seine Zukunft. Nun ist anzunehmen, daß ein Mann von so starker Individualität wie Wagner nicht der Schatten eines Anderen werden würde, wenn dieser Letztere nicht etwas Heldenhaftes hatte, und daß Röckel wirklich das Zeug zu einem Helden besaß, ersehen wir aus den Mittheilungen des Grafen von Beust in seinen Memoiren*). Der Graf wünschte die Begnadigung Röckel's herbeizuführen, nachdem der Musiker dreizehn Jahre im Gefängniß zugebracht hatte, aber, sagt er:

„König Johann hielt beharrlich daran fest, daß ohne Begnadigungsgesuch keine Begnadigung erfolgen dürfe. Röckel, welcher zu lebenslänglicher Zuchthausstrafe begnadigt war, war der Einzige, der sich nicht unterwarf, und sein Widerstand wurde zuletzt eine wahre Verlegenheit. Eines Tages gelang es mir, vom König die Freilassung ohne Begnadigungsgesuch zu erwirken. Es läßt sich nicht verkennen, erlaubte ich mir zu sagen, daß in diesem Ausharren etwas Antikes liegt, und, fügte ich hinzu, wo ist der Reactionär, der zwölf Jahre aushalten würde, ohne zuletzt gute Worte zu geben? Der König mußte lachen und gab nach."

Von Beust fügt hinzu, daß Röckel diesen Dienst mit dem schreiendsten Undank lohnte, indem er gleich darauf eine Broschüre über das Waldheimer Zuchthaus erscheinen ließ, worin der Graf als ein Tyrann gestempelt wurde. Der Graf erzählt weiter, daß er eines Tages Röckel im Gefängniß besuchte. Er fand ihn an einem Stehpult schreibend:

„Als er mich gewahrte, machte er eine ceremoniöse, steife Reverenz und fuhr dann, mir den Rücken kehrend, fort zu schreiben, ohne sich um mich zu bekümmern. Nichts hinderte ihn, meine Gegenwart zu benützen, um seine Klagen vorzubringen. Allein der spartanische Zug, der ihn verhinderte, ein Begnadigungsgesuch einzureichen, mag auch von seiner Seite öftere und arge Widersetzlichkeiten und entsprechende Verschärfungen zur Folge gehabt haben."

*) „Aus drei Viertel Jahrhunderten." Band I, 7. Capitel.

Dieser Art war der Charakter des „spartanischen" Freundes, dem es gelang, Richard Wagner zeitweise in einen Politiker zu verwandeln, zum großen Nachtheile des Letzteren. Er war der Redacteur des Dresdener „Volksblattes", des Organs des Volkes, und Wagner war sein eifriger Mitarbeiter, was ihm nicht wenig schadete, als man die Beweise dafür bei der in Röckel's Wohnung vorgenommenen Haussuchung entdeckte. Was aber die Regierung speciell veranlaßte, einen Steckbrief gegen den entflohenen Wagner zu erlassen, war ein Brief desselben an Röckel, der auf kurze Zeit nach Prag gegangen war. Wagner bittet ihn, schleunigst zurückzukehren, da zu befürchten stehe, daß die Aufregung in Dresden zu einem vorzeitigen Conflicte führen könne. Nach den gerichtlichen Acten kommt folgende Aeußerung in diesem Briefe vor: „Man kennt nur noch eine Furcht, nämlich daß eine Revolution zu früh ausbrechen könnte*)."

Glücklicherweise war Wagner nicht mehr in Dresden, als der Steckbrief gegen ihn erlassen wurde. Er war mit seiner Gattin nach Chemnitz gegangen, von wo sie aber bald darauf nach Dresden zurückkehrte, während er nach Freiberg ging, wo er mit Bakunin und Heubner zu Abend speiste. Von dem Stadtrath aufgefordert, Freiberg zu verlassen, luden die Beiden ihn ein, mit ihnen nach Chemnitz zurückzukehren. Glücklicherweise (denn sie wurden auf dieser Reise gefangen genommen) nahm er die Einladung nicht an, sondern fuhr allein mit Extrapost nach Chemnitz zurück, wo sein Schwager, ein Kaufmann Wolfram, wohnte. Auf dessen Frage, ob er sich beim Aufstande betheiligt habe, antwortete Wagner: „Nein, ich bin nur Neugieriger gewesen," und fügte hinzu, er beabsichtige, bald nach Dresden zurückzukehren. Er war sich also gar keiner eigentlichen Schuld bewußt, sein Schwager aber erkannte den Sachverhalt besser und bewog ihn, sich bei

*) Diese Mittheilung verdanke ich dem Werke Hugo Dinger's: „Richard Wagner's geistige Entwickelung", dessen erster Band, drittes Capitel, das wichtigste bisher erschienene Document über diese Periode in Wagner's Leben ist. Es ist Herrn Dinger vergönnt gewesen, in die Untersuchungsacten des Dresdener Stadtgerichts Einsicht zu nehmen.

einbrechender Dunkelheit in einem Wagen nach Weimar zu begeben.

Inzwischen war seine Gattin, wie schon erwähnt, nach Dresden zurückgekehrt, wo ihr von einem Polizeirath die Mittheilung gemacht wurde, er habe Befehl, Wagner zu verhaften, mit dem Zusatze jedoch, er habe Erlaubniß, den Steckbrief drei Tage zurückzubehalten. Natürlich schrieb sie sofort an ihren Gatten, um ihn vor der Rückkehr nach Dresden zu warnen. Aber anstatt einer Antwort, worin er seine Flucht aus Deutschland meldete, bekam sie einen Brief, worin er sein glückliches Leben in reizender landschaftlicher Lage beschrieb und sie einlud, mit ihm spazieren zu gehen. Noch einmal schrieb sie in höchster Angst und reiste schließlich selbst nach Weimar. Er hatte ihre Briefe nicht erhalten*).

Flucht nach Weimar.

Die Wahl eines Zufluchtsortes war für Wagner eine leichte gewesen. Wo konnte er eher auf freundliche Aufnahme rechnen, als in Weimar, wo Franz Liszt sein Heim aufgeschlagen und mit seinem Gefolge von wirklichen und

*) Soweit Hugo Dinger, aus dessen Werke ich nur noch eine wichtige Entdeckung anführen will. Graf von Beust behauptet in seinen Memoiren („Aus drei Viertel-Jahrhunderten," Band I, 77—78), es befinde sich in den Acten ein von Wagner geschriebenes Blatt, wo er sich der (glücklicherweise ohne Folge gebliebenen) Brandlegung im Prinzenpalais rühme; auch giebt er an, Wagner sei in contumaciam zum Tode verurtheilt worden. Herr Dinger hat aber nachgewiesen, daß diese Behauptungen beide unwahr sind. „Eine Verurtheilung Wagner's ist laut Acten nie erfolgt." In Bezug auf die Brandlegung vermuthete Herr Dinger, daß hier eine Personen-Verwechslung zu Grunde liegen müsse, und es gelang ihm, diesen Doppelgänger wirklich zu finden in der Person eines gewissen Woldemar Wagner, seines Zeichens Conditorgehilfe. Er war „einer der wildesten und rohesten Barricadenmänner", wurde „thatsächlich auch als Brandstifter bezeichnet" und im Anfange des Jahres 1850 wegen Aufruhrs u. s. w. zum Tode verurtheilt. Uebrigens giebt Herr Dinger zu, daß Wagner nichtsdestoweniger durch seine erwiesene Theilnahme an dem Aufstande sich der Beschuldigung des Hochverrathes aussetzte: und auf Hochverrath stand Todesstrafe. Schon in der bloßen Anerkennung der

nur in der eigenen Einbildung vorhandenen Genies die Stadt wiederum zum Aufenthalt der Musen gemacht hatte, wie zu jener Zeit, da Goethe, Schiller, Herder und andere litterarische Größen dort weilten? Liszt hatte sich entschlossen, seine Thätigkeit als Pianist ganz aufzugeben, um dem weniger lohnenden und mühevolleren Beruf eines Dirigenten und Orchester-Componisten zu folgen. Er hatte den Posten als Capellmeister am Opernhaus in Weimar angenommen und war kaum vier Monate im Amte, als er als erste neue Oper den „Tannhäuser" zur Aufführung brachte, der außer in Dresden noch nirgends aufgeführt worden war, trotzdem seit der ersten Vorstellung vier Jahre vergangen waren. Und Liszt hatte die Oper nicht nur aufgeführt, sondern sein Bestes gethan, um die Intentionen des Componisten im vollsten Umfange zur Geltung zu bringen. Zu diesem Zweck hatte er den Regisseur Genast nach Dresden geschickt, um sich von Wagner Instructionen über die Decorationen und andere Angelegenheiten zu holen. In dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt finden wir im 10. bis 16. Briefe zahlreiche Mittheilungen über diese Aufführung, müssen uns hier aber darauf beschränken, eine Zeile Liszt's zu citiren:

provisorischen Regierung sah man das Verbrechen des Hochverrathes, und Wagner hatte viel mehr als das gethan. Er hat wahrscheinlich keine Flinte getragen, auch nicht, wie der berühmte Architect Semper, auf den Barricaden gekämpft; aber er wußte um die Vorbereitungen zum Aufruhr, ging einst mit Röckel zu einem Zinngießer, um Handgranaten zu bestellen, hielt Recognoscirungen vom Kreuzthurme aus (der seine Opernphantasie lebhaft anregte und von wo ihn seine Frau holen ließ und ihn dann in sein Zimmer schloß!), munterte Freischaaren zum Zug nach Dresden auf — kurz, er ließ sich durch Leichtsinn, Enttäuschungen und „gute Freunde" verleiten, activen Antheil zu nehmen an einem lächerlichen Aufstande, der nicht die geringste Aussicht auf Erfolg hatte. Wäre er mit Röckel und den Anderen gefangen worden, so würde er wie dieselben wahrscheinlich zuerst zum Tode verurtheilt und dann zum Zuchthause begnadigt worden sein. Daß er diese Strafe so „spartanisch" wie sein Freund nicht getragen haben würde, ist gewiß, ebenso wie daß die Welt einige seiner späteren Meisterwerke, wenn nicht alle, verloren haben würde. Daß seine Handlungsweise unüberlegt, thöricht, tadelnswerth war, muß zugegeben werden. Zweck dieser Biographie ist die Wahrheit, nicht die Absicht, Wagner als fleckenlosen Heiligen darzustellen, wie dies Glasenapp, Ellis und Andere versucht haben.

„Herr von Zigesar hat Ihnen schon dieser Tage geschrieben, mit welchem Eifer und stets steigender Bewunderung und Sympathie wir Ihren Tannhäuser einstudiren," worauf Wagner in einem von Dank überfließenden Briefe antwortete und mit den Worten schloß: „Es kommt Alles aus vollstem Herzen, und Thränen habe ich dabei auch im Auge."

Wagner konnte also keinen Irrthum begehen, wenn er sich nach Weimar wandte, denn er war sicher, daß Liszt ihn mit offenen Armen empfangen würde. Liszt hatte ihn dringend eingeladen, der ersten Aufführung beizuwohnen, aber Wagner hatte keinen Urlaub dazu erhalten.

„In derselben Woche," schreibt er, „in der Sie meinen Tannhäuser in Weimar aufführten, erlitt ich von meinem hiesigen Intendanten so niederträchtige Beleidigungen, daß ich mehrere Tage mit mir kämpfte, ob ich es länger ertragen sollte, um des Bissen Brodes willen, den mir mein Dienstverhältniß zu essen giebt, mich länger der nichtswürdigsten Behandlung auszusetzen, und nicht lieber alle Kunst fahren zu lassen, mein Brod mit Tagelohn zu verdienen, um nur nicht länger dem Despotismus der boshaftesten Ignoranz ausgesetzt zu sein."

Das war der Culminationspunkt einer Reihe von Enttäuschungen und Aergernissen, die bald nach Wagner's Ankunft in Dresden begonnen und schon im Jahre 1847 eine solche Höhe erreicht hatten, daß er seinem Freunde F. Heine die folgenden Worte schrieb, die besonders hervorgehoben zu werden verdienen, weil sie den Schlüssel zu Wagner's künstlerischem Charakter, ja zu der ganzen „Wagner-Frage" enthalten:

„Ich bin so voll der tiefsten Verachtung unseres jetzt herrschenden Theater-Wesens, daß ich — indem ich fühle, jetzt es nicht bessern zu können, — keinen heißeren Wunsch habe, als mich ganz davon lossagen zu dürfen, und ich habe es als einen wahren Fluch zu betrachten, daß mein ganzer productiver Drang sich der dramatischen Formung zugewendet hat, weil ich in der elenden Beschaffenheit unserer Theater die völligste Verhöhnung meiner Bemühungen erblicken muß."

Unter solchen Umständen konnte Wagner seine Flucht und den Verlust seiner Stellung kaum als ein Unglück betrachten, und wir sind im Stande, den Enthusiasmus zu würdigen, mit dem er zwei Jahre später ausrief (IV, 406), es sei unmöglich, das Wohlgefühl zu beschreiben, das ihn erfüllte, als er sich von allen diesen kleinlichen Aergernissen und vernichteten Hoffnungen befreit fühlte: — „Da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen."

Liszt war durch die unerwartete Ankunft des Mannes, den er aus der Tannhäuser-Partitur als eines der größten lebenden Genies erkannt hatte, nicht weniger erfreut als überrascht. Die Beiden hatten einige Briefe gewechselt und sich ein paar Mal getroffen, aber erst bei dieser Begegnung lernten sie sich wahrhaft verstehen, und damals wurde die Freundschaft begründet, deren Herzlichkeit und Bedeutung in der Kunstgeschichte ohne Gleichen ist und ohne welche die Welt aller Wahrscheinlichkeit nach niemals die größere und bessere Hälfte der Wagner'schen Musikdramen gesehen hätte. Es war Liszt, der Wagner mit Geldmitteln half, als der Letztere ohne diese Unterstützung gezwungen gewesen wäre, das Componiren aufzugeben und sich seinen Lebensunterhalt im Tagelohn zu verdienen; es war Liszt, der ihn mit seinem warmen Beifall aufrecht erhielt, als sich alle Kritiker der Welt gegen ihn verschworen zu haben schienen; es war Liszt, der seine Opern aufführte, als alle anderen Dirigenten sie geflissentlich ignorirten; es war wiederum Liszt, der unermüdlich an Privatpersonen und Zeitungen Briefe über die Werke und Ziele seines Freundes schrieb, der drei lange enthusiastische Essays über den „Tannhäuser", „Lohengrin" und den „Fliegenden Holländer" verfaßte, die in deutscher und französischer Sprache veröffentlicht wurden und nebst den Aufführungen dieser Opern in Weimar den ersten Anstoß zu der „Wagner-Bewegung" gaben. Wagner erkannte bald, welchen Schatz er in der Freundschaft Liszt's besaß.

„An dem Tage," schreibt er, „wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigiren und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirklich langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunst. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimath zu schaffen."

Diese historische Freundschaft zwischen Liszt und Wagner wird noch bemerkenswerther durch den Umstand, daß anfänglich zwischen den Beiden eher eine gewisse Antipathie als Sympathie zu bestehen schien. Sie waren zuerst in Paris zufällig zusammengetroffen, als Wagner ein armer, unbekannter und vernachlässigter Componist, Liszt aber ein populärer Pianist war, der die ganze Welt mit seiner glänzenden Virtuosität, seinen Phantasien über Opernmelodien und ähnlichen Leistungen in Erstaunen versetzte. Das hatte in Wagner ein gewisses Vorurtheil gegen den Pianisten erzeugt, das er bei seiner Rückkehr nach Deutschland keineswegs zu verbergen versuchte. Liszt war einer der gefühlvollsten und genialsten Künstler seiner Zeit, und es schmerzte ihn tief, daß seine oberflächliche Bekanntschaft mit Wagner bei letzterem einen ungünstigen Eindruck hinterlassen hatte. Noch ehe er Wagner's Musik kannte, bemühte er sich daher, ihn wieder zu treffen und ihm seinen wahren Charakter als Mensch und Künstler zu enthüllen. Nachdem er „Rienzi" gehört hatte, pries er unablässig und an allen Orten die Vorzüge dieser Oper, was Wagner bald erfuhr*). Dann kam die Schlußprobe: Die Aufführung des „Tannhäuser" in Weimar. Wagner erkannte nun, daß ihn der erste Eindruck getäuscht hatte, und doch war das nur der kleine Anfang der großen Dienste Liszt's.

*) Das ist Wagner's eigener Bericht über den Anfang seiner Bekanntschaft mit Liszt. IV, 410—415.

Von der Polizei verfolgt.

Es war am 13. Mai 1849, als Wagner als Flüchtling bei Liszt eintraf, und am 16. wurde der Steckbrief gegen ihn erlassen. Inzwischen wohnte er ruhig in der Altenburg, als Gast der Fürstin Wittgenstein. So kam es, daß er Gelegenheit hatte, einer von Liszt geleiteten Probe des „Tannhäuser" beizuwohnen. Am nächsten Morgen mußte er wieder die Flucht ergreifen, denn der Steckbrief war angekommen. Derselbe lautete:

„Der unten etwas näher bezeichnete königliche Capellmeister Richard Wagner von hier ist wegen wesentlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen.

Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagner im Betretungsfalle zu verhaften und davon uns schleunigst Nachricht zu ertheilen.

Dresden, am 16. Mai 1849.

Die Stadt-Polizei-Deputation.
v. Oppel.

Wagner ist 37 bis 38 Jahre alt, mittlerer Statur, hat braunes Haar, freie Stirn; Augenbrauen: braun; Augen: graublau; Nase und Mund: proportionirt; Kinn: rund und trägt eine Brille. (!) Besondere Kennzeichen: in der Bewegung wie im Sprechen rasch und schnell. Kleidung: Oberrock von dunkelgrünem Buckskin, Beinkleider von schwarzem Tuche, Weste von Sammet, seidenes Halstuch, ordinärer Filzhut und Stiefel*)."

Es muß einigermaßen überraschen, daß die Dresdener Polizei eines „gefährlichen politischen Verbrechers" nicht habhaft werden konnte, dessen „rundes Kinn eine Brille trug". Das Geheimniß wird durch einen Brief aufgeklärt, den Wagner an O. L. B. Wolff sandte und der Nr. 17 des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt bildet. Dieses Schreiben ist vom 29. Mai 1849 aus Zürich datirt und theilt uns mit, daß der Flüchtling den Paß eines Dr. Widmann benutzte, mit dem er jedenfalls große Aehnlichkeit hatte, die er wohl dadurch vergrößerte, daß er die merkwürdige Gewohnheit aufgab, seine Brille auf dem Kinn zu tragen. In einem von Präger angeführten Briefe an Eduard Röckel erzählt Wagner, wie er nach Weimar kam

*) Nach Kastner's „Wagner-Katalog", Beilage B.

und die Stadt wieder verließ: „Als Alles verloren war, floh ich zuerst nach Weimar, wo ich nach ein paar Tagen erfuhr, daß man mir Steckbriefe nachsenden würde. Ich berieth mich mit Liszt über mein Fortkommen, er führte mich in ein Haus, wo er sich nach meiner Sache erkundigte, während ich unten wartete . . . . . Liszt kam gleich darauf zurück und sagte, daß kein Augenblick zu verlieren sei, indem der Steckbrief angekommen sei, und ich müsse gleich von Weimar weg." Er wandte sich direct nach Zürich und langte dort nach viertägiger Reise an; sein Paß war ihm nur einmal, in Lindau, abverlangt worden. Er bittet Herrn Wolff, die herzlichsten Grüße und seinen wärmsten Dank an Liszt und die anderen Freunde (unter denen sich auch Wolff befand) auszurichten, die ihm zur Flucht verholfen und ihn mit den nöthigen Geldmitteln versehen hatten. Liszt läßt er ferner sagen, die Reise habe ihn mit neuem Lebensmuth und Zuversicht in den Erfolg seiner künstlerischen Pläne erfüllt: „Ich weiß, daß meine letzten Erlebnisse mich in eine Bahn gerückt haben, auf der ich das Wichtigste und Bedeutungsvollste zu Stande bringen muß, was meiner Natur zu produciren gestattet ist." Besonders interessant sind die folgenden Zeilen über „Lohengrin":

„Liszt wird in diesen Tagen ein Packet Partituren u. s. w. von meiner Frau erhalten: er möge es öffnen! Die Partitur von Lohengrin bitte ich ihn mit einiger Muße zu prüfen: es ist meine letzte, reifste Arbeit, noch keinem Künstler habe ich sie vorgelegt, und noch von keinem habe ich daher erfahren können, welchen Eindruck sie hervorbringt. Wie bin ich nun begierig, Liszt darüber zu vernehmen! — Ist er mit der Durchsicht fertig, so ersuche ihn, diese mit den übrigen Partituren und Textbüchern mir möglichst schnell nach Paris nachzuschicken."

Wieder in Paris.

Die letzte Zeile gestattet die Vermuthung, daß Wagner die Absicht hatte, einige seiner Opern, vielleicht sogar „Lohengrin", in Paris zur Aufführung zu bringen. Das war eine vergebliche Hoffnung, wie wir jetzt sehen können, denn „Tannhäuser" wurde erst zwölf Jahre später zum ersten Male in Paris aufgeführt, und „Lohengrin" mußte

gar 42 Jahre warten, ehe sich die Thüren der Großen Oper vor ihm aufthaten. Ueberhaupt war die Zeit, in der er in Paris anlangte, ernsten Plänen in Verbindung mit der Oper nicht günstig. Wagner selbst hatte kein rechtes Vertrauen in die Sache, die bitteren Erfahrungen, die er während seines ersten Aufenthalts in Paris gesammelt hatte, waren noch nicht vergessen, und er folgte weniger seinem eigenen Drang als Liszt's Rath, als er sich wieder dorthin wandte. Ein merkwürdiger Zufall fügte es, daß Liszt kurz vor Wagner's Flucht wieder einen enthusiastischen Artikel über „Tannhäuser" an das „Journal des Débats" gesandt hatte, der wenige Tage vor der Ankunft des Componisten erschienen war. Selbstverständlich hatte Liszt zur Zeit der Absendung des Artikels keine Ahnung, daß Wagner sich nach Paris wenden würde, aber das Zusammentreffen erzeugte den Verdacht, der Letztere habe die Sache sorgfältig vorbereitet, und besonders Meyerbeer zeigte sich geneigt, die Angelegenheit so ungünstig wie möglich zu beurtheilen. Sein Verhalten scheint Wagner in große Wuth versetzt zu haben, denn er schrieb an Liszt (Nr. 18), er verstehe nicht, wie zwischen ihm und Meyerbeer Freundschaft bestehen könne, da Liszt die Großherzigkeit selbst sei, Meyerbeer aber lediglich von schlauer und selbstsüchtiger Berechnung des eigenen Vortheils geleitet werde: „Meyerbeer ist klein, durch und durch, und leider begegne ich keinem Menschen mehr, der dies irgendwie zu bezweifeln Lust hätte."

Liszt wußte ganz genau, daß Wagner sehr ungeschickt im Intriguiren und im Verkehr mit hochgestellten Persönlichkeiten war, und hatte ihm daher seinen eigenen Agenten in Paris, Belloni, einen klugen und gewiegten Weltmann, zur Verfügung gestellt. Belloni sagte Wagner ganz offen, daß er in Paris nur Erfolge erringen könne, wenn er entweder über große Geldmittel verfüge, wie Meyerbeer, oder es verstände, sich gefürchtet zu machen.

„Nun denn," schrieb Wagner in Folge dessen an Liszt, „Geld habe ich nicht, aber ungeheuer viel Lust, etwas künstlerischen Terrorismus

auszuüben. Gieb mir Deinen Segen, — oder noch besser: gieb mir Deinen Beistand! Komm hierher und führe die große Jagd an; wir wollen schießen, daß links und rechts die Hasen liegen bleiben sollen."

Und in derselben Stimmung schrieb er an Uhlig (Nr. 5):

„Meine Sache ist: Revolution zu machen, wohin ich komme. Unterliege ich, nun so ist diese Niederlage mir ehrenvoller als ein Triumph auf dem entgegengesetzten Wege: selbst ohne persönlichen Triumph nütze ich aber jedenfalls der Sache."

Er mußte bald einsehen, daß keine Aussicht vorhanden war, eine seiner Opern aufzuführen, und da er eine unüberwindliche Abneigung dagegen fühlte, ein Scribe'sches oder ein Dumas'sches Libretto in Musik zu setzen, so blieb ihm Nichts übrig, als selbst einen Plan zu einer neuen Oper zu entwerfen und von einem französischen Dichter in Reime bringen zu lassen, wie ihm Liszt gerathen hatte. Er hatte außer dem „Siegfried" noch zwei komische und drei tragische Opernstoffe im Kopfe (Uhlig Nr. 1). Darunter befand sich der schon erwähnte „Jesus von Nazareth":

„Diesen Stoff gedenke ich dem Franzosen anzubieten und hoffe somit von der ganzen Geschichte loszukommen, denn das Entsetzen will ich sehen, das diese Dichtung meinem Associé bereiten wird: faßt er Muth dazu, mit mir alle die tausend Kämpfe zu bestehen, die der Vorsatz, einen solchen Stoff auf das Theater zu bringen, nothwendig herbeiführen muß, nun so will ich es für Schicksal halten, und auf die Sache losgehen; läßt er mich aber sitzen, — desto besser, — so bin ich aller Verführung überhoben, in der mir verhaßten Schnettereteng-Sprache zu arbeiten."

Er fand wirklich einen französischen Dichter, der bereit war, mit ihm zusammen zu arbeiten, aber keiner seiner Stoffe schien für die französische Bühne geeignet zu sein. Da außerdem die Vollendung der Dichtung und die Composition mindestens anderthalb Jahre in Anspruch genommen haben würden, entschloß er sich, dem gehaßten Paris — „diesem greulichen Paris," — das ihn wie ein ewiger Alp drückte, den Rücken zu kehren und nach Zürich zurückzureisen.

Minna trifft wieder mit dem Gatten zusammen.

Während dieser Zeit war Minna in Dresden geblieben, von wo aus sie ihm „tausend widerliche Dinge" berichtete,

die ihn zu einem viel thätigeren Theilnehmer an der Revolution stempelten, als wirklich der Fall gewesen war. Sobald Wagner nach Zürich zurückgekehrt war, war sein erster Gedanke, Minna nachkommen zu lassen, worauf sie auch sofort einging:

„Heute erhalte ich einen Brief von meiner Frau, er ist so rührend wie nur Etwas auf der Welt: sie will zu mir kommen, um ganz bei mir zu bleiben und alle Noth des Lebens von Neuem wieder mit mir durchzumachen. An eine Zurückkunft nach Deutschland, das weißt Du ja selbst, habe ich — sobald wenigstens — gewiß nicht mehr zu denken: also müssen wir uns im Auslande vereinigen!"

Aber die arme Minna hatte kein Reisegeld und brauchte außerdem noch zweiundsechzig Thaler für ihre Eltern, die bisher von Wagner erhalten worden waren. Was blieb da übrig, als den großherzigen Liszt um Hilfe zu bitten? Der Schritt war nicht leicht, besonders da Wagner erst im vorhergehenden Briefe hatte eingestehen müssen, mit einem Theil des ihm von Liszt zur Bewerkstelligung der Flucht gegebenen Geldes nach echter Künstlerart einige sächsische Flüchtlinge unterstützt zu haben, die er in Paris traf. Liszt war aber viel zu generös und leichtsinnig, um dadurch beleidigt zu sein, vielmehr öffnete er seinen Beutel sofort wieder. Die Ankunft Minna's verzögerte sich indessen, und Wagner fürchtete, sie habe ihren Entschluß geändert. Er schrieb daher an Fischer (Nr. 7, 10. August):

„Täglich warte ich vergebens, und ich beginne mich zu ängstigen, ob ihr nicht Etwas zugestoßen sei? Lieber Fischer, wären Sie nun wohl so gut, sogleich einmal nachzusehen, ob meine Frau noch in Dresden ist, und mir sogleich ebenfalls zu berichten, wenn sie etwa nicht wohl wäre? Treffen Sie sie noch, so sagen Sie ihr nur, ich hätte ihr jetzt nicht wieder geschrieben, weil ich eben täglich die Anzeige ihrer Ankunft erwartet hätte, sonst würde ich ihr mitgetheilt haben, daß sich meine Aussichten immer verbesserten, und daß ich aus Weimar gute Nachrichten hätte und auch hier für das Nächste Alles so besorgt hätte, daß sie gänzlich ohne Sorge sein dürfte: 300 Gulden seien mir von einem Freunde auf die Partitur des „Lohengrin" vorgeschossen; außerdem wurde ich von mehreren Verehrern angegangen, im Herbste vor einem Privatpublicum — jedoch gegen einen hohen Preis — meine neuesten Operndichtungen vorzulesen, — dann auch ein Concert mit einer Auswahl von meinen Compositionen zu geben. . . . . Kurz, sie solle guten Muthes sein und schnell kommen!"

Aus den Briefen, die Wagner während der kurzen, nur wenige Monate währenden Trennung schrieb, läßt sich schließen, daß er sehr an seiner Frau hing. Immer und immer wieder schrieb er, als könnte er nicht arbeiten, solange er nicht sein trautes Heim besitze, in dem seine Frau schalte und walte. Wahrhaft rührend ist die Art und Weise, in der er Liszt um Hilfe anfleht:

„Die Unruhe um meine Frau trägt das Meiste dazu bei, daß ich noch nicht recht zum Arbeiten gekommen bin. . . . . O liebster Freund! Dir ist ja an meinem Besten, an meiner Seele gelegen: an meiner Kunst; mache mich wieder heil für meine Kunst! Sieh', ich hänge an keiner Heimath, aber ich hänge an dieser armen, guten, treuen Frau, der ich fast noch Nichts wie Kummer bereitet habe, die ernst sorgend und ohne Exaltation ist, und die doch an mich ungezogenen Teufel sich ewig gefesselt fühlt. Gieb sie mir! Dann giebst Du mir Alles, was Du mir je wünschen möchtest, und — sieh — dafür würde ich Dir dankbar sein! ja dankbar! — . . . . . Mache, daß sie heiter und mit einiger Zuversicht bald — schnell zu mir komme — ach! und das heißt leider in der Sprache des süßen neunzehnten Jahrhunderts — schicke ihr so viel Geld, als Dir nur irgend erschwinglich ist! Ja, so bin ich, — ich kann betteln — ich könnte stehlen, um jetzt meine Frau — wenn auch nur auf kurze Zeit — heiter zu machen. Du lieber guter Liszt! Sieh zu, was Du kannst und vermagst! hilf mir! hilf mir! lieber Liszt!"

Endlich langte Minna an, und Wagner's Glückseligkeit strömte in einem Brief an Heine über (Nr. 11):

„Meine Alte ist glücklich bei mir angekommen: ich war ihr bis Rorschach am Bodensee entgegengegangen. Vogel und Hund sind auch da, — eine kleine Wohnung richten wir uns soeben ein: die herrliche Schweizerluft, die stolzen frischen Alpengegenden, einige tüchtige Freunde, die ich hier gewonnen, Gefühl der Freiheit, ungehemmte Thätigkeit, muthige Lust zu arbeiten, — dies Alles zusammen macht mich — und auch meine gute Frau heiter, und ich denke, dieser heitren Stimmung soll manches Echte und Tüchtige entsprießen."

Nur Eines beunruhigt ihn noch: die Oper, die er für Paris componiren soll. Er schreibt, er wolle beinahe lieber nach Amerika auswandern, als mit französischen Werkzeugen arbeiten. Unglücklicherweise ist seine Frau in diesem Punkt ein ebenso großer Philister wie Liszt. Beide verlangen von ihm, das zu thun, was er nicht kann: er soll Concessionen machen und eine französische Oper zu einem französischen Text schreiben, obgleich er fühlt, daß es ihm nicht

möglich ist, etwas Anderes als eine deutsche Oper aus einem deutschen Stoff zu schaffen. Liszt drängt ihn, diplomatisch aufzutreten, Politik, Persönlichkeiten und revolutionäre Ideen zur Seite zu schieben und Roger und Madame Viardot, den Kritikern und den Directoren aufmerksam entgegen zu kommen, um auf diese Weise seine Aussichten zu verbessern, während Minna aus häuslichen Rücksichten ein Philister ist. Sie kann nicht einsehen, weshalb ihr Mann, den sie doch als einen klugen Menschen kennt, nicht die verlangte Dutzendwaare verfertigen kann, welche die Leute, die den Kunstmarkt besuchen, gerade in diesem Augenblick haben wollen. Statt dessen sieht sie ihn von einem verzehrenden Verlangen erfüllt, „Siegfried's Tod" zu componiren, obgleich er nach seinem eigenen Geständniß keine Hoffnung hatte, bei Lebzeiten einen Director zu finden, der die Oper aufführen würde, oder Sänger, die sie singen und spielen könnten!

Wäre Wagner nicht von seiner Frau — und seinen Dresdener Gläubigern — gedrängt worden, so hätte er den Gedanken, eine Oper für Paris zu schreiben, sofort aufgegeben. Daß Minna trotz ihrer Schönheit und ihrem hohen Werth als Hausfrau nicht die richtige Frau für ein Genie und einen Reformator war, ist mit überzeugender Klarheit aus dem folgenden Satze ersichtlich, der einem an Uhlig gerichteten Briefe (Nr. 2) entnommen ist:

„Meine Frau ist in dieser Hinsicht wirklich etwas renommistisch gesinnt, und gegen ihren praktischen Sinn habe ich allerdings einen tüchtigen Strauß zu bestehen, wenn ich ihr ganz nackt erklären muß, ich *mag* für Paris keine Oper schreiben. Sie würde sich kopfschüttelnd zwar auch *darein* finden, wenn diese Frage nicht in mannigfachen Beziehungen auch zu meinen Aussichten auf Lebensunterhalt stünde: Darin liegt aber der kritische Knoten, den ich nur mit großen Schmerzen durchhauen können werde. Schon schämt sich meine Frau unseres Aufenthaltes in Zürich und meint, man müsse allen Leuten glauben machen, wir seien in Paris,"

weil es bekannt geworden war, daß er eine Oper für die französische Hauptstadt schreibe. Auch schmerzte sie seine Bereitwilligkeit, Geld zu borgen und sogar Geldgeschenke anzunehmen. Er versuchte, sie davon zu überzeugen, „daß, wer mir hilft, in meiner Person nur meiner Kunst und der

heiligen Sache, für die ich kämpfe, helfen will." Nach echter Frauenart*) konnte Minna nur die persönliche Seite der Frage sehen, der große Gesichtspunkt, von dem aus Wagner die Sache ansah, überstieg ihr Verständniß. Ihr schien es unendlich wichtiger, daß Wagner seine gesellschaftliche Respectabilität bewahre, indem er Putzendwaare verfertigte und keine Geldgeschenke annahm, als daß er sein Genie zur Schöpfung von Werken benutzte, die sich im Augenblick nicht bezahlten, aber kommende Generationen zu erheben und erbauen bestimmt waren. Mit einem Wort, sie war ein Philister.

Wieland der Schmied.

Noch einmal unterwarf sich Wagner der eisernen Nothwendigkeit äußerer Umstände, so sehr sich auch sein Gewissen dagegen sträubte. Nach seiner Rückkehr nach Zürich hatte er sich so wohl gefühlt „wie ein Hund, der eben seine Tracht Prügel überstanden hat." Er hatte geglaubt, endlich einmal frei zu sein und ganz seinen hohen Idealen entsprechend arbeiten und handeln zu können — und nun quälten ihn seine besten Freunde unablässig, wieder nach Paris zu gehen und dort seine Muse zu prostituiren. Wir lassen seine eigene lebendige Beschreibung des Resultats hier folgen (Briefe an Heine, Nr. 14):

„Nun sah ich auch an meiner Frau, daß sie nur die Pariser Raupen im Kopf hatte, — so beschloß ich denn, krank — sehr krank wie ich war — in des Teufels Namen nach Paris zu gehen, und zwar in der vortrefflichsten Laune von der Welt. Mein Aufenthalt in Paris gehört nun zu dem Allerniederträchtigsten, was je auf mich eingewirkt hat. Alles, was ich wußte und im Voraus sah, traf buchstäblich ein. Mein Entwurf zu einer Operndichtung erschien mit vollem Rechte Jedem lächerlich, der an die französische Sprache und die Pariser Oper dachte: Der Zustand dieser Oper selbst, der Prophet,

*) Ich hätte vielleicht sagen sollen: „nach echter Kritikerart," denn wenn man nach den Besprechungen des vor einigen Jahren veröffentlichten Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt urtheilen darf, haben sich die meisten Kritiker ungefähr zu dem Standpunkt emporgeschwungen, den Minna bei der Beurtheilung des Charakters Wagner's einnahm.

Nr. 5, und alle damit zusammenhängenden Eindrücke, stellten mich mir selbst als wahnsinnig vor: endlich noch nicht einmal die Aufführung einer Ouvertüre zu ermöglichen, — mein ganzer furchtbarer Ekel für die Banquier-Musik, von der sich jeder Anständige in Paris selbst abwendet, — dies Alles brachte mich, da ich an der niederdrückendsten Nervenabspannung litt, in einen Zustand, der mich wahrlich nicht geeignet machte, mich mit entschuldigenden Erklärungen an diejenigen meiner Freunde zu wenden, die jetzt wahrscheinlich nur Pariser Jubel- und Succesberichten von mir entgegensahen. Im Gegentheil, ich war so weit gebracht, daß ich es für geeigneter hielt, mit Gott und aller Welt zu brechen, wozu ich mich immer dringender veranlaßt sah. Es war, als ob sich Alles, was mir irgend nahestand, verschwor, mich auf's Aeußerste zu treiben — und am Aeußersten war ich wahrlich, denn Alles war mir lieber, als ein Leben fortzuführen, mit Denjenigen fortzuführen, die gerade das, was meiner Natur das Allerniederträchtigste ist, für das hielten, was mir das Allergesündeste wäre, — die darin übereinstimmen, daß man in der Theorie ein ehrlicher Kerl, in der Praxis aber ein Lump sein soll! —"

Den Stoff, den Wagner nach langer Ueberlegung für Paris gewählt hatte und der dort für „lächerlich" erklärt wurde, war „Wieland der Schmied". Selbst bei der Auswahl dieses Stoffes hatte ihn seine Vorliebe für sagenhafte Sujets beeinflußt, außerdem liefert der Umstand eine amüsante Charakteristik des Reformators, daß er selbst in diesem Falle, wo er die Absicht hatte „Concessionen zu machen", sich Uhlig gegenüber (Nr. 5) wie folgt über den Plan aussprach: „Zuerst greife ich die fünfactige Oper an, dann das Statut, nach welchem in jeder großen Oper ein besonderes Ballet sein muß." In demselben Briefe spricht er von der Nothwendigkeit, eine besondere musikalische Zeitschrift herauszugeben und mit dieser einen morschen Thurm nach dem anderen niederzulegen: „Die Kanonade dauert so lange, als Munition da ist."

„Wieland der Schmied" wurde wirklich in die Form eines ungereimten Librettos gebracht, das nur in Verse gesetzt zu werden brauchte, um für den Componisten fertig zu sein, und wir finden es in dieser Gestalt in dem 3. Bande der „Gesammelten Schriften". Obgleich der Entwurf manche packende Opernsituationen enthält und die Handlung interessant ist, läßt er sich doch nicht mit seinen anderen Dramen in eine Reihe stellen; er hatte eben nicht mit voller Lust und Liebe daran gearbeitet (Uhlig, Nr. 10):

„Wie ich frisch und thätig bin zu allen Unternehmungen, bei denen meine ganze Seele ist, — so war ich trüb und träge, als es an Paris ging. Nichts wollte mir glücken: mit grenzenloser Mühe zwang ich mich zu meinem Wieland; immer klang es mir wie „comment vous portez-vous?“ — die Tinte floß nicht, die Feder kritzelte: draußen war schlechtes, graues Wetter.“

Er nahm diesen Entwurf niemals auf, bot ihn aber nach seiner Rückkehr aus Paris Liszt an. Als Grund führte er an, er habe ihn in schmerzhafter Stimmung verfaßt und scheue sich, diese wieder zurückzurufen, indem er jetzt die Musik componire. Er erbot sich sogar, das Libretto in Verse zu setzen, aber Liszt hatte keine Lust, eine Oper zu componiren, und Wagner ging nun mit dem Gedanken um, Berlioz den Text zu offeriren, dessen Mangel an Erfolg er zum großen Theil auf sein geringes Geschick bei der Vorbereitung seiner Librettos schob. Soweit sich aus den bekannten Briefen schließen läßt, wurde diese Absicht aber niemals ausgeführt*).

*) Weitere Einzelheiten über die Pariser Wieland-Episode finden sich im zehnten Briefe an Uhlig.

Lohengrin in Weimar.

Banges Zweifeln und kühnes Wagen.

Am 28. August 1847 hatte Wagner die letzte Hand an das Vorspiel zum „Lohengrin" gelegt und damit die Oper vollendet*). Am 22. September des folgenden Jahres wurde das Finale des ersten Actes bei einem Concert aufgeführt, das zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens des Dresdener Orchesters veranstaltet worden war. Das war der einzige Theil der Oper, den Wagner vor seiner Flucht aus Dresden vor die Oeffentlichkeit bringen konnte. Am 9. August 1849 schrieb er aus Zürich an Uhlig:

Gestern erhielt ich endlich meine Partituren: ich sah mir den Lohengrin ein wenig am Clavier durch und kann Ihnen garnicht beschreiben, welchen wunderbar ergreifenden Eindruck diese meine eigene Arbeit auf mich hervorbrachte!"

Am 21. April 1850 schrieb er an Liszt:

„Lieber, soeben las ich etwas in der Partitur meines Lohengrin — ich lese sonst nie meine Arbeiten. Eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine Bitte an das Herz. Führe meinen Lohengrin auf! Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten würde: Niemand als Dir vertraue ich die Creation dieser Oper an: aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe .... In Dresden befindet sich eine correcte Partitur der Oper: Herr von Lüttichau hat sie mir für den Copie-Preis (36 Thaler) abgekauft: da er sie nicht aufführen lassen wird — wogegen

*) Componisten schreiben wie Schriftsteller ihre „Vorreden" immer zuletzt.

ich auch bei der dortigen musikalischen Direction Protest einlegen würde — so ist es möglich, er läßt Dir gegen Erstattung der 36 Thaler das Exemplar selbst ab, oder jedenfalls läßt er Dir davon eine Copie machen . . ."

Auf diesen Brief bezieht er sich in dem häufig citirten Satze aus der „Mittheilung an meine Freunde" (VI, 414):

„Am Ende meines letzten Pariser Aufenthalts, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen „Lohengrin". Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mittheilung der — für die geringen Mittel Weimars — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin."

Liszt hatte sein Programm mit der Umsicht eines welterfahrenen Mannes arrangirt. Während der Woche, in welche Goethe's Geburtstag, der 28. August, fiel, war Weimar von Besuchern aus allen Theilen Deutschlands gefüllt, weil das Herder-Denkmal enthüllt werden sollte*). Da der Zeitpunkt außerhalb der regulären Opernsaison fiel, entschloß sich Liszt, die Lohengrin-Première zu einem besonderen musikalischen Ereigniß zu gestalten, was sie ihrer Wichtigkeit nach auch verdiente. Die Sänger wurden also aus den Ferien für die Proben und diese Aufführung zurückgerufen, worauf das Theater bis zum Beginn der regelmäßigen Saison wieder geschlossen werden sollte.

„Dein Lohengrin", schreibt Liszt (Wagner-Liszt-Briefwechsel Nr. 34), „wird unter den außerordentlichsten und für sein Gelingen besten Bedingungen gegeben werden. Die Intendanz giebt bei dieser Gelegenheit nahezu an 2000 Thalern aus, was seit Menschengedenken**) noch

*) Ein glückliches Zusammentreffen, an das weder Wagner noch Liszt gedacht zu haben scheinen, fügte es, daß der 28. August auch der dritte Geburtstag des vollendeten „Lohengrin" war.

**) Heute wissen wir, daß die zehnfache Summe nicht genügt, um „Lohengrin" den großartigen Ideen Wagner's entsprechend zu insceniren. Ein bedeutender Theil der „noch nie dagewesenen Ausgabe" von 2000 Thalern kam aus der Privat-Schatulle der Großherzogin und die außerordentlichen Ausgaben schlossen das Engagement von Baß-Clarinettisten und Harfenisten ein, welche im Orchester nicht vorhanden waren, sowie die Verstärkung der Posaunen. Richard Pohl erzählt uns, der Darsteller des Lohengrin, der Tenorist Beck, sei seiner Rolle in keiner Weise gewachsen gewesen, und da er sich bald darauf von der Bühne zurückziehen mußte, habe sich das Gerücht verbreitet, Wagner's Musik habe seine Stimme

nie in Weimar geschehen ist. Die Presse soll nicht vergessen werden, und anständige und ernst begründete Aufsätze werden der Reihe nach in verschiedenen Zeitungen erscheinen. Das ganze Personal wird Feuer und Flammen sein. Die Zahl der Violinen wird ein wenig vergrößert werden (von 16 bis 18 im Ganzen), die Baß-Clarinette ist gekauft worden; nichts Wesentliches wird dem musikalischen Gewebe noch seiner Zeichnung fehlen; ich werde alle Proben, Clavier, Chor und Orchester übernehmen; Genast wird mit Wärme und Energie Deine Angaben bezüglich der Inscenirung befolgen. Es versteht sich von selbst, daß wir keine Note, kein Jota Deines Werkes streichen, und daß wir es, so weit es uns möglich ist, in seiner reinen Schöne geben werden."

Um hinsichtlich der Intentionen seines Freundes ganz sicher zu gehen, erbittet er sich von Wagner einige metronomische Angaben und andere Anweisungen zur Ergänzung der im Text und in der Partitur enthaltenen Directiven. Wagner erfüllte den Wunsch Liszt's mit Freuden und lebhaftem Eifer in einer langen Reihe von Briefen (Nr. 31 bis 53), welche thatsächlich einen ganz unschätzbaren Leitfaden zur Aufführung des Lohengrin darstellen. Diese Briefe werfen auf seine Compositionsmethode und auf seinen neuen dramatischen Gesangsstil ein helleres Licht als seine ausführlichen theoretischen Abhandlungen, in welchen concrete Fälle nur zum Zwecke der Erläuterung und Illustrirung seiner Theorien angeführt werden. Anders in diesen Briefen; sie sind so lebhaft geschrieben und so leicht verständlich, daß der Leser, ohne es zu wissen, in die Lage eines Lernenden versetzt wird, dem der Meister von der Bühne aus in eigener Person Unterweisung in den Grundsätzen und dem Aufbau des modernen Musikdramas ertheilt*).

ruinirt! Pohl theilt uns ferner mit, daß sich unter den Violinisten im Orchester kein Geringerer befand, als der spätere Virtuose und damals erst neunzehn Jahre alte Joseph Joachim. Liszt war der Erste, der Joachim's Begabung erkannte und ihn aus dem Gewandhaus holte, um ihn zu seinem Concertmeister in Weimar zu machen.

*) Gesangslehrern, ob sie einem Conservatorium anzehören oder nicht, kann es nicht dringend genug an's Herz gelegt werden, ihre Schüler mit diesen Briefen vertraut zu machen. Sie werden viele gang und gäben Anschauungen in Bezug auf Wagner's Gesangstil corrigiren und den Lernenden die Aufgabe erleichtern, den modernen dramatischen Gesangstil, der jetzt auf dem musikalischen Markte den höchsten Werth hat, zu beherrschen. Es darf aber, nebenbei bemerkt, nicht vergessen werden, daß die Aeußerungen Wagner's (im 41. Briefe) über deutsche und italienische Gesangskünstler zwar im Jahre 1850 zutreffend waren, daß aber seither

In Liszt's Antwortschreiben an Wagner ist Nichts bemerkenswerther als die wachsende Bewunderung für die Partitur, gemischt mit ernstlichen Zweifeln und Befürchtungen hinsichtlich der Möglichkeit, dem Lohengrin zu einem wirklichen Erfolge zu verhelfen. Noch ehe er die Aufführung der Oper in Weimar geplant hatte, schrieb er (Nr. 24):

„Es fiel mir schwer, mich von Deinem Lohengrin zu trennen. Je mehr ich in die Conception und in die meisterliche Durchführung eingedrungen bin, um so höher stieg meine Begeisterung für dieses außerordentliche Werk! Verzeihe mir jedoch meine kümmerliche Zaghaftigkeit, wenn ich noch einiges Bedenken wegen der gänzlich befriedigenden Wirkung der Vorstellung hege."

Einige Wochen zuvor hatte er dem Freunde geschrieben:

„Die wundervolle Partitur des „Lohengrin" hat mich tief eingenommen, ich würde jedoch für die Aufführung die hochideale Färbung fürchten, welche Du beständig beibehalten hast. Du wirst mich für einen Krämer halten, theurer Freund, aber ich kann Nichts dazu, und meine wahrhafte Freundschaft für Dich berechtigt mich, Dir zu sagen . . . . . ."*)

Die Antwort Wagner's (Nr. 26) ist so charakteristisch, daß ich den wesentlichen Theil derselben durch gesperrten Druck hervorhebe:

„Deine Bedenken wegen einer befriedigenden Wirkung in der Vorstellung dieser Oper sind mir schon oft aufgeregt worden: ich denke aber, wenn nur die Vorstellung selbst ganz meiner Farbe entspricht, soll sich die Sache — selbst auch der Schluß — doch noch machen! Hier gilt es wagen!"

Er selbst scheute sich niemals, Etwas zu „wagen". Obgleich er wußte, daß nicht wenige seiner Freunde, die mit ihm an der Revolution theilgenommen hatten, in sächsischen Gefängnissen schmachteten, trug er sich doch ernstlich mit dem Gedanken, in einer Verkleidung nach Weimar zu reisen, um der ersten Aufführung des „Lohengrin" bei-

eine Schule des dramatischen Gesanges entstanden ist, welche hinsichtlich der höheren Kunstäußerung (Gemüthsregungen und ihr dramatischer Ausdruck) die großen deutschen Sänger zu weit größerer Vollendung gebracht hat, als die Adepten der italienischen Schule. Vgl. das Capitel über Wagner's Gesangstil i. d. B.

*) Der Satz endet hier abrupt, weil entweder das Manuscript zerrissen wurde, oder weil Wagner's Wittwe, die Tochter Liszt's, sich bei der Herausgabe dieser Briefe bewogen fühlte, den Schluß zu unterdrücken.

wohnen zu können. Er würde diesen Plan ohne Zweifel auch ausgeführt haben, wenn Liszt ihn nur im Geringsten ermuthigt hätte. Er gab zu, daß die Reise ein waghalsiges Unternehmen sein würde, umsomehr als er jetzt nicht mehr, wie früher, einem gezwungenen Aufenthalt im Gefängniß mit Gleichmuth entgegensah, aber er glaubte, der Großherzog von Weimar oder der Herzog von Coburg-Gotha würde ihm behilflich sein. Er versprach, mit größter Vorsicht vorzugehen, um sich nicht zu verrathen: „Nun sieh einmal zu! Jedenfalls würde mir armem Teufel dadurch einmal wieder eine große Freude gemacht: vielleicht auch neue Anregung und — sehr fehlende — Aufmunterung gegeben —."

Aber Liszt war eine viel zu praktische Natur, um sich durch das Flehen des Freundes erweichen zu lassen, und nannte das Project eines heimlichen Besuches in dick unterstrichenen Worten eine vollständige Unmöglichkeit. Er schrieb ihm indessen, er und die Künstler schwömmen ganz im Aether des „Lohengrin" und seien zuversichtlich, eine befriedigende Aufführung geben zu können: „Leb' wohl, theurer Freund; ich finde Dein Werk erhaben!"

Während die Proben ihren Gang nehmen, wollen wir einen Blick auf die Oper werfen, deren Erhabenheit Liszt zuerst entdeckte.

Die Handlung im „Lohengrin".

Erster Act. Wenn der Vorhang sich hebt, erblicken wir eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen, wohin König Heinrich der Vogler, umringt von sächsischen und thüringischen Grafen, Edlen und Reisigen, die Edlen von Brabant entboten hat, um sich zur Vertheidigung gegen die ungarischen Eindringlinge zu rüsten, und um nach der Sitte jener Zeit über ihre Streitigkeiten zu Gericht zu sitzen. Graf Telramund, einer der tapfersten Krieger und Edlen von Brabant, wird vom König aufgefordert, über die ausgebrochenen Zwistigkeiten zu berichten, und erzählt, daß

der Herzog von Brabant auf seinem Todtenbette ihm die Obhut über seine beiden Kinder Elsa und Gottfried übertragen habe. Er habe sie wie seine eigenen Kinder behütet, aber eines Tages sei Elsa von einem Spaziergange ohne den Bruder heimgekehrt. Trotz alles Forschens war keine Spur von Gottfried zu finden, und es bleibe kein Zweifel übrig, daß Elsa ihn gemordet, um gemeinsam mit einem unbekannten Buhlen selbst über Brabant zu herrschen. Er habe unter den Umständen auf die Hand Elsa's, die deren Vater ihm angelobt, verzichtet und Ortrud geheirathet, die aus dem Geschlecht der früheren Beherrscher des Landes, der Herzöge von Friesland, stamme. Telramund beansprucht auf Grund seiner nahen Verwandtschaft mit dem verstorbenen Herzog von Brabant die Herrschaft über dieses Land und verlangt die Bestrafung Elsa's wegen Brudermords.

Der König kann die schwere Beschuldigung kaum glauben, hält es aber für seine Pflicht, Elsa vor sich rufen zu lassen, ihre Vertheidigung zu hören und dann zu richten. Sie erscheint in weißem, einfachem Gewande, begleitet von ihren ebenso gekleideten Frauen. Auf des Königs Frage, ob sie ihre Schuld eingestehe, antwortet sie nur mit den Worten: „Mein armer Bruder." Nach einer Pause erzählt sie, wie verklärt vor sich hinblickend, sie sei eines Tages, als sie ihre Trauer im Gebet zu Gott ausdrückte, in einen tiefen Schlaf verfallen und habe geträumt, ein Ritter in silberner Rüstung mit goldenem Hifthorn an der Seite spreche ihr Trost und Ermuthigung zu. Der König ist von ihrer Erscheinung und der Erzählung tief gerührt, aber Telramund erklärt, der angebliche Traum beweise nur die Richtigkeit seiner Verdächtigungen hinsichtlich des heimlichen Geliebten; er ist bereit, sich einem Gottesgericht zu unterwerfen, und der König fragt Elsa, wer als Kämpe für sie gegen Telramund auftreten solle. „Der Ritter, den im Traum ich sah," antwortete Elsa, „in meines Vaters Landen die Krone trage er; mich glücklich soll ich preisen, nimmt er mein Gut dahin, — will er Gemahl mich heißen, geb' ich ihm, was ich bin!" Die vier Heerhornbläser blasen nun den

Aufruf in die vier Himmelsgegenden, und der Herold fordert mit lauter Stimme den Ritter, der für Elsa streiten will, zum Erscheinen auf. Langes, banges Stillschweigen folgt, Elsa bittet den König, den Aufruf wiederholen zu lassen; dies geschieht, aber mit demselben Resultat. Elsa sinkt in brünstigem Gebet auf die Kniee, als unter den Kriegern und Bürgern im Hintergrund sich lebhafte Aufregung kundgiebt. Ein von einem Schwan gezogener Nachen nähert sich allmählich auf dem Flusse, in ihm steht ein Ritter in silberner Rüstung, mit einem goldenen Horn an der Seite. Nachdem der laute Jubel des Volkes verhallt ist, tritt Lohengrin an's Ufer, entläßt in süßen Tönen den treuen Schwan und erklärt, er sei gekommen, um die unschuldige Elsa gegen ihren Ankläger zu vertheidigen. Dann wendet er sich an Elsa, die sich ihm zu Füßen geworfen, und fragt sie, ob sie ihm ihre Sache anvertrauen und sein Weib werden wolle, falls er aus dem Zweikampf als Sieger hervorgehe. Sie verspricht, ihm mit Leib und Seele anzugehören, muß ihm aber geloben, niemals zu fragen, wer er ist und woher er kommt. „Nie, Herr, soll mir diese Frage kommen," antwortet Elsa. Der Zweikampf nimmt seinen Verlauf, Lohengrin streckt Telramund zu Boden, setzt sein Schwert auf die Kehle des Ueberwundenen, schenkt ihm aber großmüthig das Leben. Der Act schließt mit einem großartigen Finale, in dem die Wuth und Enttäuschung Telramund's und Ortrud's sich mit den Jubelrufen des Königs und seines Gefolges mischen und von letzteren übertönt werden, während dazwischen hinein das Liebesduett zwischen Lohengrin und Elsa klingt.

Zweiter Act. Telramund und Ortrud, entehrt durch den Ausgang des Zweikampfes, der in den Augen des Gesetzes Elsa's Unschuld erwiesen hat, sitzen auf den Stufen zur Pforte des Münsters in Antwerpen. Es ist tiefe Nacht, nur die Fenster des Palasts sind hell erleuchtet. Von dort klingen Hörner und Posaunen lustig her und heben die düstere Verlassenheit der beiden Geächteten noch mehr hervor. Telramund tadelt Ortrud in bitteren Worten

für ihre Thaten, denn er erkennt jetzt, daß sie log, als sie ihm sagte, sie habe mit eigenen Augen gesehen, wie Elsa ihren Bruder ertränkte. Durch die Lüge und die Prophezeiung, die alte friesische Dynastie, deren letzter Sproß Ortrud war, werde wieder zur Herrschaft gelangen, hatte sie Telramund veranlaßt, Elsa aufzugeben und sie selbst zum Weib zu nehmen. Nun beklagt sich Telramund, alles verloren zu haben, selbst sein Schwert sei zerbrochen, sonst würde er sein falsches Weib erschlagen. Ortrud versucht ihn zu beruhigen, indem sie ihm ihren Racheplan enthüllt. Sie hat von ihren heidnischen Voreltern die Sehergabe geerbt, und Lohengrin's Geheimniß ist ihr daher bekannt. Sie weiß und theilt Telramund mit, daß Lohengrin sofort Elsa verlassen und in seine Heimat zurückkehren muß, wenn diese bewogen werden kann, ihn zu fragen, wer er sei und woher er komme. Sie sagt ihm ferner, Lohengrin werde so ohnmächtig wie jeder andere Sterbliche werden, wenn ihm nur das kleinste Glied, sei es auch nur ein Glied eines Fingers, entrissen werde. Der Plan besteht darin, das Gift des Zweifels und der Neugier in Elsa's Herz zu träufeln, während Telramund versuchen soll, den König davon zu überzeugen, daß Lohengrin ein Zauberer ist und mit Hülfe seiner geheimen Künste den Kampf gewonnen hat. Sollte das mißglücken, so müßte ein Versuch gemacht werden, Lohengrin zu ermorden.

Elsa erscheint auf dem Söller der Kemenate, und Ortrud dringt in Telramund, sie allein zu lassen. Dann spricht sie Elsa an, klagt ihr ihr tiefes Leid und erzählt von Telramund's Reue. Elsa ist zu sehr von ihrem jungen Glück erfüllt, um ihren Feinden zürnen zu können, sie kommt daher herab, um Ortrud in ihre eigenen Gemächer zu führen, und die Letztere erhält dadurch Gelegenheit, das Gemüth der Jungfrau mit verderblichem Verdacht zu füllen. Der Tag bricht an, und der Platz vor dem Palast füllt sich mit Edlen und Mannen, die sich in heiterer Erregtheit begrüßen. Ein Herold verkündet, der König habe Telramund in Acht und Bann erklärt und Lohengrin mit Land und

Krone von Brabant belehnt; der neue Herrscher werde heute sein Hochzeitsfest feiern und morgen mit seinen Rittern in den Kampf gegen die Ungarn ziehen. Elsa's Brautzug schreitet über die Bühne, im Gefolge befindet sich Ortrud, in reiche Gewänder gekleidet; sie tritt wüthend aus dem Zuge heraus, als Elsa eben die Stufen des Münsters betritt, und verlangt den Vortritt vor der Braut, indem sie Lohengrin für einen Zauberer erklärt, der durch die schwarze Kunst den Sieg über Telramund errang und sich dadurch verrieth, daß er alle Fragen über seinen Namen und seine Herkunft verbot. Die rechtzeitige Ankunft des Königs, gefolgt von Lohengrin und den Edlen, macht der peinlichen Scene ein Ende, kaum hat sich aber der Zug wieder in Bewegung gesetzt, als eine neue Unterbrechung eintritt. Telramund ist auf die Stufen des Münsters gesprungen und schleudert Lohengrin dieselben Beschuldigungen entgegen, die sein Weib ausgesprochen hatte. Es gelingt ihm indessen nicht, das Vertrauen der Hochzeitsgäste zu erschüttern; diese drängen sich im Gegentheil um Lohengrin, um ihm durch Handschlag Treue zu geloben. Dadurch gewinnt Telramund Gelegenheit, in Elsa's Nähe zu gelangen und ihr in's Ohr zu flüstern, daß sie in beständiger Gefahr schwebe, Lohengrin zu verlieren, sich den Geliebten aber auf immer sichern könne, wenn sie Telramund Gelegenheit gäbe, ihm nur die Spitze eines Fingers abzuschneiden. Diese Erzählung macht augenscheinlich Eindruck auf Elsa, als Lohengrin aber ihr naht, sinkt sie vertrauensvoll in seine Arme, und der Zug betritt unter den feierlichen Klängen der Orgel das Münster.

Dritter Act. — Nach einer einleitenden Musik, die das Rauschen des Hochzeitsfestes schildert, geht der Vorhang in die Höhe und zeigt das Brautgemach. Unter den Klängen des Hochzeitsmarsches und des Brautliedes tritt von der einen Seite Elsa mit ihren Frauen, von der anderen Lohengrin, geleitet von dem König und den Edeln, ein. Der König umarmt Lohengrin und Elsa und verläßt mit den Gästen das Zimmer. Die Liebenden sind endlich allein und tauschen

Liebesschwüre aus, aber nicht lange währt ihr Glück, denn mehr und mehr wächst Elsa's Wunsch, Namen und Herkunft des Gatten kennen zu lernen. Nicht gewöhnliche Neugier zeitigt dieses Verlangen, auch sind Ortrud's Verdächtigungen, Lohengrin habe den Sieg im Zweikampf durch Zauberei gewonnen, wirkungslos geblieben, aber die Einflüsterungen Telramund's, sie werde Lohengrin verlieren, wenn sie ihn nicht durch magische Künste festhalte, haben tiefen Eindruck auf sie gemacht. Sie versucht erst die dem Weibe geläufigen Schmeichelkünste: „Wie süß mein Name Deinem Mund entgleitet! Gönnest Du des Deinen holden Klang mir nicht?" Lohengrin versucht sie zu beruhigen und weist darauf hin, daß er an ihrer Unschuld nicht gezweifelt habe, nun solle sie auch ihm vertrauen. Aber Elsa wird immer erregter; der plötzliche Wechsel in ihrer Lage, die schnelle Verwandlung aus einem, des Brudermordes angeklagten, hülflosen Mädchen in die glückliche Braut des Geliebten ihrer Träume hat ihre Sinne verwirrt; der schreckliche Gedanke an die Möglichkeit, Lohengrin wieder zu verlieren, beschwört Illusionen herauf, die immer festere Gestalt annehmen. Sie glaubt das Kommen des Schwanes zu hören, der den Gatten wieder in die Regionen von Glanz und Wonne aufnehmen soll, aus denen er kam, wie er ihr soeben erzählt hat. Alle Herrschaft über sich verlierend, bricht sie ihr Versprechen und stellt die verbotene Frage. In demselben Augenblick gewahrt sie Telramund und vier Edle, die mit gezückten Schwertern durch die hintere Thür eingetreten sind, um Lohengrin zu ermorden. Mit einem furchtbaren Schrei reicht sie hastig dem Geliebten das zur Seite gestellte Schwert. Lohengrin streckt Telramund mit einem Streiche todt zu Boden und gebietet den Edlen, die Leiche vor den König zu tragen. Elsa's krankhafte Erregung ist gewichen, sie bricht in Thränen aus und zeigt tiefe Reue. Aber es ist zu spät; das Unglück ist geschehen, und Lohengrin muß sie auf immer verlassen. Er ruft die Frauen herbei und gebietet ihnen, Elsa anzukleiden und vor den König zu führen, wo er seinen Namen und seine Herkunft enthüllen werde.

Die Scene wechselt und zeigt wieder die Aue am Ufer der Schelde, wie im ersten Act. Die Sonne geht langsam auf, und die Krieger versammeln sich, um des Königs Befehle zu hören und mit ihm in den Kampf zu ziehen. Eine Bahre mit der verhüllten Leiche Telramund's wird auf die Bühne getragen, gleich darauf erscheinen Elsa und Lohengrin langsam und getrennt. Die Krieger jubeln dem Letzteren als ihrem Führer zu, aber zu ihrer Bestürzung erklärt er, er könne nicht mit in's Feld ziehen. Außerdem sei er jetzt als Kläger vor sie getreten. Er reißt die Hülle von Telramund's Leiche und ruft: „Da dieser Mann mich nächtens überfallen, sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug?" „Wie Deine Hand ihn schlug auf Erden, soll dort ihm Gottes Strafe werden!" rufen der König und alle Männer. Aber auch gegen Elsa, sein Weib, muß Lohengrin Klage erheben. Wie Alle hörten, versprach sie, nie zu erfragen, wer der Geliebte sei und woher er komme; sie hat den Schwur gebrochen, und Lohengrin muß nun von dannen ziehen. Er erzählt von der Burg Monsalvat, die im fernen Lande liegt und den heiligen Gral enthält, dem die mit überirdischer Macht ausgerüsteten Ritter dienen, deren Pflicht es ist, die Tugend und Unschuld in allen Ländern zu beschützen. Die in weite Ferne entsandten Ritter des Gral können ihre Macht aber nur bewahren, so lange sie unerkannt bleiben; ist ihr Geheimniß entdeckt, so müssen sie nach Monsalvat zurückkehren.

„Nun hört, wie ich verbot'ne Frage lohne!
Vom Gral ward ich daher zu Euch gesandt:
Mein Vater Parsifal trägt seine Krone,
Sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt."

Während seiner Anklage gegen Elsa und der Mittheilung seiner Herkunft hat Lohengrin einen furchtbaren Ernst bewahrt, jetzt aber wendet er sich an Elsa, und unter dem Eindruck menschlichen Kummers und des Gedankens, daß er sie für immer verlassen und sein eigenes Herz und das der so heiß Geliebten brechen muß, schmilzt die Strenge des Halbgottes. Sie fleht ihn inbrünstig an, bei ihr zu bleiben, und der

König wie alle Ritter stimmen in ihre Bitten ein, aber Lohengrin erklärt, er habe schon zu lange gezaudert, und der Gral würde ihm jede Manneskraft rauben, wenn er seine Gebote übertreten wollte. Während er spricht, tönt aus dem Hintergrunde der Ruf: „Der Schwan! Der Schwan!" und Elsa wiederholt: „Entsetzlich! Ha, der Schwan! Der Schwan!" Wehmüthig begrüßt Lohengrin seinen lieben Schwan und wendet sich dann noch einmal an Elsa. Hätte er nur ein Jahr an ihrer Seite verweilen dürfen, erzählt er ihr, so würde ihr Bruder, den sie todt wähnte, der aber nur in einen Schwan verwandelt worden ist, zu ihr zurückgekehrt sein, durch des Grals Macht von dem Bannspruch des Zauberers erlöst. Er küßt Elsa, die sich krampfhaft an ihm festgehalten hat, bis ihre Kraft gewichen ist, dann nähert er sich dem Schwan. In diesem Augenblick stürzt Ortrud vor und ruft mit wilder Freude: „Fahr heim! Fahr heim, Du stolzer Held, daß jubelnd ich der Thörin melde, wer Dich gezogen in dem Kahn! Das Kettlein hab' ich wohl erkannt, mit dem das Kind ich schuf zum Schwan: das war der Erbe von Brabant!" Und zu Elsa gewendet, ruft sie: „Dank, daß den Ritter Du vertrieben! Nun giebt der Schwan ihm Heimgeleit: der Held, wär' länger er geblieben, den Bruder hätt' er auch befreit. Erfahrt, wie sich die Götter rächen, von deren Huld Ihr Euch gewandt!" In der Freude über das Gelingen ihrer Rache hat Ortrud ihr Geheimniß verrathen. Lohengrin hat sie verstanden, nach einem kurzen Gebet löst er die Kette, die den Schwan bindet, dieser taucht sofort unter, während eine Taube sich aus den Wolken neben den Nachen senkt, um ihn zu ziehen. Aus den Fluthen steigt an Stelle des verschwundenen Schwanes ein Jüngling — Gottfried, Elsa's Bruder. Aber die Freude der Schwester über die Rückkehr des Verlorenen ist nur von kurzer Dauer; sie wendet ihren Blick wieder nach dem Flusse, sieht Lohengrin in der Ferne langsam verschwinden und stürzt mit dem Rufe: „Mein Gatte! Mein Gatte!" entseelt zu Boden.

Die erste Aufführung.

Am 28. August 1850 wurde dieses schöne und pathetische Drama, das heutzutage das populärste Stück des ganzen Opernrepertoires geworden ist, zum ersten Male aufgeführt, und einige Tage später schrieb Liszt an Wagner:

„Dein Lohengrin ist von Anfang bis Ende ein erhabenes Werk. Bei gar mancher Stelle sind mir die Thränen aus dem Herzen gekommen. — Da die ganze Oper ein einziges untheilbares Wunder ist, kann ich Dir unmöglich diesen oder jenen Zug, diese oder jene Combination, diesen oder jenen Effect besonders hervorheben.

Gerade so wie es dem frommen Geistlichen erging, der Wort für Wort die ganze Nachahmung Christi unterstrich, möchte es geschehen, daß ich Note für Note Deinen ganzen Lohengrin unterstreiche. Für diesen Fall werde ich jedoch gern mit dem Ende beginnen, nämlich mit dem Duett des 3. Actes zwischen Elsa und Lohengrin, welches für mich der Höhepunkt des Schönen und Wahren in der Kunst ist.

Unsere erste Aufführung war verhältnißmäßig befriedigend .... Der Hof, sowie einige geistvolle Personen von Weimar sind von Sympathie und Bewunderung für Dein Werk erfüllt. Und was die Masse des Publicums betrifft, so wird sie es sich gewiß zur Ehre rechnen, das schön zu finden und zu applaudiren, was sie nicht verstehen kann."

Es läßt sich hier deutlich zwischen den Zeilen lesen, daß Liszt weder mit der Aufführung der Oper, noch mit ihrer Aufnahme seitens des Publicums zufrieden war. Und es versteht sich von selbst, daß Wagner noch viel weniger befriedigt gewesen wäre, da selbst die Aufführung des „Tannhäuser" in Dresden, wo ihm die reichen Scenerien eines Hoftheaters und mehrere der bedeutendsten dramatischen Sänger jener Zeit zu Gebote standen, für ihn ein Gegenstand „quälender Erinnerungen" geworden war. Was würde er nun erst von der Aufführung in Weimar gesagt haben, bei der kein einziger bedeutender Sänger mitwirkte und wo die Hilfsmittel beinahe vollständig fehlten, die eine Oper wie „Lohengrin" nicht entbehren kann. Weder die Scenerie, noch die Costüme entsprachen auch im Entferntesten den Anforderungen, die gestellt werden durften. Der Eindruck, den Wagner durch Berichte von verschiedenen Seiten über die Aufführung gewann, spiegelt sich in einem Brief an Heine (Nr. 14) wieder:

„Die Aufführung soll in allen Nebendingen recht gut gewesen sein; die Hauptsache — die Darsteller auf der Bühne — soll aber matt und durchaus ungenügend ausgefallen sein. Nun, das versteht sich ja von selbst; Privatwunder wird der liebe Gott für mich nicht schaffen, und so wird er mir auch nicht auf einmal Darsteller — wie ich sie brauche — auf den Bäumen wachsen lassen!"

Und an Liszt schreibt er (Nr. 41:)

„Was mich nun am meisten erfreut, ist, daß ich erfahre, daß Du den Muth nicht verloren hast, sondern Alles daran zu setzen gedenkst, die Oper — trotz einer gewissen Verstimmung um Dich herum — aufrecht zu halten."

Ganz besonders beunruhigte ihn die Mittheilung, daß die Vorstellung beinahe fünf Stunden gedauert habe:

„Ich hatte mir, bereits nachdem ich sie beendigt, die ganze Oper genau nach ihrer Zeitdauer vorgeführt und nach meiner Annahme berechnet, daß der 1. Act nicht viel über eine Stunde, der 2. Act 5/4 Stunde, der letzte wiederum etwas über eine Stunde dauern sollte, so daß ich, die Zwischenacte mitgerechnet, die Dauer der Oper von 6 Uhr bis höchstens 3/4 auf 10 Uhr anschlug."

Er gelangt nun zu dem Schluß, daß die Schwierigkeit in dem Umstand zu suchen ist, daß die Sänger einen Theil ihrer Rollen als gewöhnliche Recitative behandeln, die sie so langsam singen können, wie es ihnen paßt, während im „Lohengrin" gar keine derartigen Recitative enthalten sind, sondern jedes Wort in dem vorgeschriebenen Tempo gesungen werden muß, das nur in Uebereinstimmung mit den durch die Worte des Textes bedingten Gefühlsnüancen modificirt werden darf. In diesem Sinne schreibt er an Liszt*):

„Greife fest und scharf ein, um das, was die Sänger in meiner Oper für Recitative halten, von ihnen im bestimmten, frischen Tempo singen zu lassen. Besonders durch diese Maßregel in Bezug auf das

*) Der zehn Seiten lange Brief, dem diese Stelle entnommen ist (Nr. 41), sollte von Jedem, der dramatische Gesangskunst studirt, abgeschrieben und auswendig gelernt werden. Er wird ihm mehr Gutes thun, als hundert gewöhnliche „Musikstunden". Ich möchte hier einschalten, daß es besser wäre, wenn angehende Sänger dem Studium guter musikalischer Bücher mehr, und den technischen Uebungen mit Gesanglehrern etwas weniger Zeit widmeten: wir würden dann nicht so häufig erleben, daß das erste Auftreten ein Fiasco bedeutet. Heutzutage braucht man auch zum Sänger Verstand und die Zeiten der singenden Marionetten sind vorüber.

Recitativ muß die Zeitdauer der Oper meiner Erfahrung nach um fast eine Stunde gekürzt werden*)."

Da aber die Wagner-Sänger nicht „auf den Bäumen wuchsen" und man von den vorhandenen nicht erwarten konnte, daß sie die neue Art lebendiger dramatischer Ausdrucksweise, von der die Lebensfähigkeit der Musik Wagner's abhängt, innerhalb kurzer Zeit bemeisterten, so blieb natürlich Nichts übrig, als zu dem alten Hilfsmittel zu greifen, auf das der Dirigent immer zurückfallen muß, wenn er mit unfähigen Sängern zu thun hat: — nämlich einzelne Theile der Partitur zu streichen. Als Liszt und der Regisseur Genast Wagner von dieser Nothwendigkeit in Kenntniß setzten, beklagte er sich anfänglich bitterlich darüber, daß man vor trägen Sängern und leicht ermüdeten Zuhörern capituliren wolle; er drohte, „in keine Schlacht mehr gehen zu wollen", „die ganze Oper aufzugeben," „auf Weimar mit nicht mehr Interesse als auf jedes andere Theater zu sehen", und schließlich: „gar keine Oper mehr zu schreiben". Schließlich mußte er sich aber doch fügen, weigerte sich indessen, selbst die Streichungen auszuführen, und bat seine Freunde, wenn durchaus Kürzungen vorgenommen werden müßten, sie selbst zu machen, ohne seinen Rath einzuholen oder ihm überhaupt mitzutheilen, in welcher Weise seine Oper verstümmelt worden sei.

Nur eine Kürzung empfahl Wagner selbst. Er war bereit, den zweiten Theil der Erzählung vom Gral fallen zu lassen, in dem Lohengrin berichtete, eines Tages habe ihm ein zum heiligen Tempel getragener wehmüthiger Ton verkündet, daß eine Jungfrau seine Hilfe brauche, worauf ein Schwan mit einem Boot erschien und ihn, den auserwählten Beschützer Elsa's, an ihre Seite führte. Der Tenorist in Weimar hatte den ersten Theil der Erzählung so anstrengend gefunden, daß er nicht im Stande war, den zweiten zu singen, und Wagner strich daher den Passus ganz, in der Ueber-

*) Er hätte ruhig sagen können: „um mehr als eine Stunde." Unter Anton Seidl's Leitung dauert eine Lohengrin-Aufführung nur drei Stunden und zwanzig Minuten, die Zwischenacte nicht eingerechnet.

zeugung, daß die meisten Sänger in derselben Lage sein würden*).

Wagner's Urtheil über Lohengrin.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß Wagner seine eigenen Werke mit großer Schärfe und sehr richtig beurtheilte. Er fand jede neue Oper, nachdem er sie vollendet hatte, besser als die vorhergegangenen Werke, doch entsprang dieses Urtheil nicht der begreiflichen Vaterliebe, die jeden Componisten oder Dichter veranlaßt, sein jüngstes Kind am meisten zu lieben. Vielmehr ließ sich Wagner darin von der tiefgewurzelten Ueberzeugung leiten, daß er mit jedem neuen Werke etwas Besseres, sein Bestes geschaffen hatte, weil seine schöpferische Phantasie größere Reife erlangt und höheres künstlerisches Gefühl wie ausgedehntere Erfahrung ihn befähigt hatten, in Stil und Form der Vollendung näher zu kommen. So hatte er bereits 1846 an Liszt geschrieben, als er ihm die Partituren des „Rienzi" und des „Tannhäuser" schickte: „Ich wünsche und hoffe, daß Ihnen Letzterer besser gefallen möge, als der Erste," und so schrieb er 1853 an denselben Freund: „Soviel ist gewiß, daß ich Deine Vorliebe für den Lohengrin vollkommen theile: er ist das Beste, was ich bis jetzt gemacht." In einem anderen Briefe (Nr. 32), in dem er Liszt bittet, den „Lohengrin" ohne Kürzungen aufzuführen, sagt er: „Ich habe diesmal mich bemüht, die Musik in ein so sicheres, plastisches Verhältniß zur Dichtung und Handlung zu setzen, daß ich meiner Sache vollkommen sicher zu sein glaube. Verlaß Dich auf mich, und halte es nicht für Verliebtheit in mein eigenes Werk." Trotz dieser Zuversicht hatte er aber so wenig Vertrauen in die Sänger und das Publicum seiner Zeit, daß er den Härtels, die wegen des Verlags der Partitur mit ihm ein Uebereinkommen treffen

*) Die ursprüngliche volle Partitur enthält die ganze Erzählung, aber sie findet sich weder in der Gesangspartie noch in den Textbüchern. Die ausgelassenen Theile sind in Pohl's „Wagner-Studien" wieder abgedruckt (Seite 74). Bei der Aufführung in München im Jahre 1869 wurde die Gral-Erzählung vollständig gesungen.

wollten, offen eingestand, er glaube nicht, daß die Oper sehr ausgedehnte Verbreitung finden würde, wenigstens nicht vor seinem Tode, was, nebenbei gesagt, einem zaudernden Verleger gegenüber gewiß eine sehr unkluge Sprache war.

Die Werke genialer Menschen tragen häufig eine eigenthümliche biographische Färbung, die sie den Verhältnissen, unter denen sie entstanden sind, verdanken. In seiner „Mittheilung an meine Freunde" macht Wagner selbst auf dieses biographische Element in seinen Opern in ausführlicher Weise aufmerksam. Von besonderem Interesse sind seine Bemerkungen über „Lohengrin" (Band IV, Seite 351—366), in denen wir nachstehenden poetischen Passus finden, der einigen Bemerkungen über das Gefühl der Vereinsamung, das ihn überwältigt hatte, als er sich außer Stande sah, Sympathien für die in seinen ersten beiden Opern angestrebten reinen und hehren künstlerischen Ideale zu erwecken, folgt:

„Auf diese ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen: ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Aetherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wohllüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Thäler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei, „geläutert" von allem „Irdischen", somit als höchste Summe der menschlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu genießen, und bei diesem Selbstgenusse, unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe, endlich selbst zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er, als Philosoph und Kritiker, mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die *mich* aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich menschliche gewesen: nicht der Wärme des *Lebens* wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines *bestimmten* Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart."

Man erzählt sich von Dickens und anderen großen Schriftstellern, daß die Gestalten, die ihre Phantasie schuf, unter ihren Händen nach und nach so greifbare Form annahmen, daß sie mit ihnen lachten und weinten. Dieselbe Wahrnehmung machen wir bei Wagner, denn betreffs Elsa und Lohengrin gesteht er (IV, 369): „Ich litt wirklichen, tiefen — oft in heißen Thränen mir entströmenden — Jammer,

als ich unabweislich die tragische Nothwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand." Einige seiner Freunde, die sich an Opern mit „befriedigendem" Ende gewöhnt hatten, setzten ihm wirklich so stark zu, daß er eine Zeit lang daran dachte, den Schluß zu ändern und Lohengrin mit Elsa vereint zu lassen, aber je mehr er darüber nachdachte, desto fester wurzelte die Ueberzeugung, daß diese Aenderung sein Werk vollständig verstümmeln würde, und es blieb bei dem einmal entworfenen, allein richtigen Plan*).

Wir könnten hier noch eine ganze Menge interessanter Aeußerungen Wagner's über „Lohengrin" aufnehmen, aber der Mangel an Raum gebietet uns, uns auf eine zu beschränken: die nachstehende bewunderungswürdige Analyse des Charakters Ortrud's (in einem Brief an Liszt, Nr. 12), die beweist, wie tief Wagner sich in die Denkart der von ihm geschaffenen Charaktere versenkte, und die gleichzeitig zeigt, welche Meinung er von Frauen hatte, die am politischen Leben theilnehmen:

„Ortrud ist ein Weib, das — die Liebe nicht kennt. Hiermit ist Alles, und zwar das Furchtbarste gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zur Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Haß gegen alles Lebende, wirklich Existirende äußern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, bei dem Weibe aber furchtbar, weil das Weib — bei seinem natürlichen starken Liebesbedürfnisse — Etwas lieben muß, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen, somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrich's willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Scene des zweiten Actes, wo sie — nach Elsa's Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münsters aufspringt, und ihre alten längst verschollenen

*) Wir dürfen diesen Entschluß als ein großes Glück bezeichnen, denn Lohengrin's Abschied ist eine der pathetischsten Scenen in der gesammten Literatur, und ich bin überzeugt, daß viele meiner Leser Thränen vergossen haben, als sie diese Scene zuerst lasen, wie ich selbst gethan habe. Noch heute kann ich diesen Theil der Oper nicht hören oder lesen, ohne daß mir die Augen feucht werden.

Götter anruft*). Sie ist eine Reactionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wüthendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen. Aber dies ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines — eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandlosen — weiblichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie furchtbar großartig. Nicht das mindest Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen: niemals darf sie etwa nur malitiös oder piquirt erscheinen; jede Aeußerung ihres Hohnes, ihrer Tücke muß die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinnes durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung Anderer, oder durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist.

Welcher Kritiker, welcher Kommentator hat jemals einen der von Wagner geschaffenen Charaktere so vollständig analysirt, wie Ortrud's Seele hier secirt und in ihrer ganzen Nacktheit vor uns gelegt wird? Und wenn es wahr ist, daß der höchste Triumph der Kritik darin besteht, in dem Leser dieselben Eindrücke und Gefühle zu erwecken, die das Kunstwerk selbst hervorruft — wo könnte man dann einen vollendeteren Kritiker finden, als Wagner es war, als er seine poetische Analyse des Vorspieles zum „Lohengrin" (V, 233) schrieb, in der er in Worte kleidet, was das Orchester in glänzenden Tönen und Farben ausstrahlt: — wie sich dem verzückten Blicke der klarste blaue Himmelsäther langsam in die anfangs unendlich zarten, aber immer deutlicheren Formen der wunderspendenden Engelsschaar verdichtet, die, in ihrer Mitte den heiligen Gral geleitend, der das Blut des Heilands aufgefangen hatte, sich aus lichten Höhen herabsenkt. Und wenn endlich die stetig schwellende Gluth der Musik ihren Höhepunkt erreicht hat, und das heilige Gefäß selbst entblößt und dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird, da schwinden dem Beschauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender

*) Durch diesen Hinweis wurde Dr. Hüffer's Einwand, „daß das, gewissermaßen zufällige Hereinzerren des Widerstreites zwischen zwei großen religiösen Principien (Christenthum und Heidenthum) nicht besonders glücklich erscheint, und nicht geleugnet werden kann, daß der Charakter Ortrud's, obwohl großartig angelegt, doch unter dieser unnöthigen Verwickelung der Motive gelitten hat," widerlegt, ehe er noch erhoben wurde. Nach Wagner ist gerade dieser Widerstreit der Schlüssel zu Ortrud's Charakter.

Vernichtung. Und nachdem der Gral durch seinen sichtbaren Glanz den himmlischen Segen über den Anbetenden ausgegossen hat, schwebt die Engelschaar wieder zur Höhe und verschwindet im blauen Himmelsäther, während die Musik langsam verhallt.

Liszt über Lohengrin.

Wohl durfte Wagner an Liszt schreiben: „Deine Freundschaft ist das wichtigste und bedeutsamste Ereigniß meines Lebens," denn Liszt schenkte nicht nur dem „Lohengrin" das Leben und schuf eine Zufluchtsstätte für die anderen Opern seines vertriebenen Freundes, als die Pforten aller anderen Theater gegen sie verschlossen waren, sondern er wirkte auch mit der Feder eben so eifrig für die Förderung der Angelegenheiten Wagner's wie mit dem Tactstock. Er schrieb ein langes analytisches Essay über „Lohengrin", das nicht verfehlen konnte, Sensation zu machen und die allgemeine Aufmerksamkeit auf eine Oper zu lenken, die ein so bedeutender Musiker wie Liszt in so beredter Weise lobte. Diese Schrift ist bis zum heutigen Tage das beste Essay geblieben, das über „Lohengrin" geschrieben worden ist; wenn wir es aber heute lesen und das darin ausgesprochene Lob für ganz natürlich und selbstverständlich halten, sollten wir nicht vergessen, welches Verständniß und welcher Muth erforderlich war, um in einer Zeit derartig über „Lohengrin" und die anderen Opern Wagner's zu schreiben, in der die ganze musikalische Welt geneigt war, sie als ephemere Werke eines excentrischen Ikonoklasten und Feindes alles dessen, was in der Musik wahr und schön ist, zu betrachten. Liszt erklärte kühn, Wagner sei ebenso bedeutend als Dichter wie als Musiker und der größte aller dramatischen Componisten; er scheute sich nicht auszusprechen, daß der Text des „Lohengrin", selbst wenn vollständig von der Musik getrennt, durch die gediegene Originalität des Stiles, die Schönheit des Versbaues, die geniale Anordnung der dramatischen Intrigue und beredte Sprache der Leidenschaft den Namen einer litterarisch vollkommenen Tragödie verdiene. „Das litterarische Verdienst

der Oper genügt," fügt er hinzu, „um den Verfasser unter die am meisten mit wahrhaft tragischem Sinne begabten Schriftsteller zu setzen." Er zeigt ferner, wie durch die Reproduction altdeutscher Sprachwendungen und Worte, z. B. durch Nachahmung der von Wolfram von Eschenbach und anderen alten Dichtern befolgten Methode, die einzelnen Verse nicht mit großen Anfangsbuchstaben zu beginnen, dem Drama ein gewisses mittelalterliches Colorit gegeben wird. „Diese Oper ist zweifellos als ein Ereigniß in der deutschen Musik, als der Ausdruck eines neuen Systems in der dramatischen Kunst zu betrachten." Liszt erklärt weiter die geschickte Benutzung der Leitmotive, für die damals noch keine Bezeichnung erfunden war, und vergleicht dieses neue Princip musikalischer Formen mit einer „neuen architektonischen Ordnung", an der nicht das Geringste verändert werden könnte, ohne daß sie den ganzen Charakter ihres Stiles verlieren würde, ein außerordentlich treffender und anregender Vergleich, den der Leser noch besser zu würdigen verstehen wird, nachdem er das Capitel über Leitmotive in diesem Bande gelesen hat.

„Wagner hat in dieser Oper eine wahre Verschmelzung der Poesie und der Musik erreicht," sagt Liszt und fügt hinzu, daß eine Combination aller dieser Effecte genügt, um zu bewirken, „daß der mit lebendiger Phantasie begabte Theil des Publicums das Opernhaus fast überzeugt von der Existenz des heiligen Grals, seines Tempels, seiner Ritter und seiner unendlichen Glückseligkeit verläßt." Lohengrin's Liebeserklärung: „Elsa, ich liebe Dich!" „erinnert durch ihre beredte Kürze an die feierliche Einfachheit der alten Tragiker und gehört zu den ergreifendsten Momenten, welche im Repertoire der modernen Bühne zu finden sind." „Ortrud scheint bestimmt, eines Tages ebenso neben einer Lady Macbeth, einer Margaretha von Anjou ihren Platz zu erhalten, wie Elsa neben Milton's Eva oder der antiken Psyche." Je genauer wir die Partitur untersuchen, desto mehr erfüllt es uns mit Erstaunen, wie nicht nur die Gesangsmelodien und Accente allen Einzelheiten der Dichtung auf das Genaueste folgen,

sondern auch das Orchester unablässig mit ihr in engster Sympathie ist:

„Ihm übergiebt er es, die Seele, die Leidenschaften, die Gefühle, ja die geringste Erregung seiner Personen widerzuspiegeln und uns zu offenbaren. Das Orchester wird bei ihm das Echo, die zarte Hülle, durch welche wir alle Vibrationen ihrer Herzen gewahren . . . Aus ihm dringt der Schrei des Hasses, das Wüthen der Rache, das Flüstern der Liebe, die Ekstase der Anbetung."

Ferner hebt Liszt hervor, welche technischen Hilfsmittel Wagner anwandte, um so neuartige und schöne Orchestereffecte zu erzielen. Dazu gehört die Theilung der Geigen in verschiedene Gruppen, die verschiedene harmonische Theile, sämmtlich aber von derselben Tonfärbung, spielen; ferner die Benutzung von drei Flöten, drei Hoboen, drei Clarinetten (zwei gewöhnliche und eine Baßclarinette), drei Fagotten, drei Posaunen und einer Tuba,

„welches Dreisystem unter anderen Vorzügen auch den hat, daß der ganze Accord mit denselben Klangfarben gegeben und gehalten werden kann, was auf seine Instrumentation helle und nüancirte Streiflichter wirft, die er mit exquisiter Kunst vertheilt und in einer ebenso neuen als ausdrucksvollen Weise mit der Declamation bald mischt, bald in Harmonie bringt."

Liszt's Essay enthält unzählige derartige Aperçus, wir können aber nur noch eins aufnehmen:

„An Wagner's Seele zehrt die edle und geheime Wunde des Fanatismus der Kunst! . . . Er empfand eine stolze Verachtung vor unseren überkommenen Gewohnheiten . . . Er hat sich feierlichst von der Berücksichtigung der herkömmlichen Ansprüche der prima donna assoluta oder des basso cantante losgesagt. In seinen Augen giebt es keinen Sänger, giebt es nur Rollen. In Folge dessen findet er es höchst natürlich, eine erste Sängerin während eines ganzen Actes schweigen und nur stumm spielen zu lassen, wenn durch ihre Gegenwart die Wahrscheinlichkeit des Ganzen unterstützt und gehoben wird — eine Art des Auftretens, die von jeder diva Italiens eben so verachtet wird, als sie für dieselbe unausführbar ist."

Dieses Essay schrieb Liszt in französischer Sprache, in der er sich mehr heimisch fühlte als in der deutschen*), und am 25. September 1850 theilte er Wagner in einem Briefe

*) Ein Theil der Briefe Liszt's an Wagner ist ebenfalls in französischer Sprache geschrieben und der deutschen Ausgabe des Briefwechsels im Urtext angehängt.

mit, daß er ihm ein Manuscript senden würde, welches im October in einer Pariser Zeitschrift gedruckt werden sollte. Er fügte hinzu, daß er sehr wünsche, die Arbeit auch in deutscher Sprache erscheinen zu lassen, entweder in einer Zeitung oder als Broschüre, und glücklich sein würde, wenn Wagner selbst die Uebersetzung ausführen und etwaige Aenderungen und Berichtigungen vornehmen wollte, damit er auf diese Weise aller Verantwortlichkeit für Uebersetzungsfehler u. s. w. enthoben sei.

In seiner Antwort spricht Wagner seinen tiefgefühlten Dank dafür aus, daß der Freund seine eigene Zeit und Arbeit in so großmüthiger Weise opferte, um ihm zu helfen. Es vergingen aber sechs Wochen, ehe Liszt die Uebersetzung erhielt, und der Grund für diese Verzögerung wird uns im 52. Briefe ausführlich mitgetheilt:

„Ich war so ergriffen von Deiner Schrift, daß ich sogleich Eines deutlich fühlte, nämlich daß so etwas Befeuerndes und mich tief Erregendes nicht mich selbst zum Mitarbeiter haben könnte. Ich selbst gerieth in die verschämteste, schüchternste Verlegenheit, wenn ich daran dachte, mit meiner eigenen Hand mir das Lob zu schreiben, das Du aus Deiner über alle Maßen geistvollen Schrift mir zudictirt. Ich zögerte und schwankte und wußte nicht, wie ich die Sache anfangen sollte. Da kam mir mein junger Freund Ritter zu Hilfe und bat mich, die Uebersetzung von ihm besorgen zu lassen: ich stimmte ein und behielt mir vor, sie in der Weise nachträglich zu redigiren, daß ich weniger mein Lob, als die Wiederherstellung Deines schwungvollen Stiles im Auge behielte."

Er theilt dann mit, daß alle kritischen Bemerkungen über das Werk und seinen Autor so wörtlich wie möglich übersetzt worden sind und die größte Sorgfalt angewendet worden ist, um „die ungemein schwungvolle, originelle und tiefkünstlerische Sprache" beizubehalten, während der Uebersetzer sich erlaubt hat, mit den Theilen, die sich mit dem Inhalt des Stoffes, den Situationen und Scenen beschäftigen, etwas freier zu verfahren und ausführlicher aus dem Textbuch zu citiren. Wagner schreibt dann die folgenden, doppelt unterstrichenen und bedeutsamen Worte:

„Wenn ich Dir sagen sollte, was ich bei wiederholter und sorgfältigster Durchlesung dieser Schrift empfunden habe, so werde ich kaum die Ausdrücke finden. Möge Dir dies Eine genügen: ich fühle mich

für mein Streben, für meine Opfer und künstlerischen Kämpfe mehr als vollständig belohnt, da ich sehe, welchen Eindruck ich dadurch gerade auf Dich gemacht habe. So ganz verstanden zu werden, war meine einzige Sehnsucht; und verstanden worden zu sein, ist die beseligendste Befriedigung meiner Sehnsucht!!! —"

Robert Franz über Lohengrin.

Liszt war nicht der einzige große Mann, der ein oder zwei Jahrzehnte früher als die Kritiker „Lohengrin" als ein Meisterwerk erkannte. Unter den hervorragenden Musikern, die auf Liszt's Einladung oder aus eigenem Antriebe nach Weimar kamen, um Wagner's Opern zu hören, befand sich auch einer der drei großen deutschen Liedercomponisten, Robert Franz, der damals erst 37 Jahre alt, aber bestimmt war, das deutsche Lied in der von Schubert und Schumann angebahnten Richtung zur höchsten Vollendung zu bringen. Franz hörte „Lohengrin" unter Liszt's Leitung und wurde dadurch bewogen, einen Privatbrief zu schreiben, der später in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1852, abgedruckt wurde. Der Brief ist zu lang, um hier vollständig wiedergegeben zu werden, aber die folgenden Sätze werden einen Begriff von den darin ausgesprochenen Ansichten geben.

Wie Franz mittheilt, kannte er vor seiner Ankunft in Weimar von Wagner's Werken Nichts als die „Tannhäuser"-Partitur, die, getrennt von der Handlung und den Hilfsmitteln der Bühne, keinen besonders günstigen Eindruck auf ihn gemacht hatte: —

„Ich theilte also die Abneigung, die fast alle meine Kunstgenossen für den zwiefachen Rebellen hatten, und glaubte meinem Gewissen vollständig gerecht zu werden, wenn ich bei Wagner's Namen in aller Andacht ein Kreuz schlug, ein bedenkliches Gesicht zog, und dabei erbaulich pharisäisch dachte: Herr, ich danke Dir u. s. w."

Er erzählt dann, daß er, dessen Liebe zur Poesie ebenso groß war, wie die zur Musik, „Allem principiell entgegen war, was Oper hieß:

Ich fand keine Einheit heraus . . . Nicht blos Meyerbeer und Flotow galt meine Abneigung, sondern meine Ketzerei tastete (N. B. auf der Bühne) Mozart so gut an als die Anderen . . . Die Oper zerknittert die Poesie und zerfetzt durch den Dialog und andere schwere Sachen die Musik."

Aber „Lohengrin" änderte alle diese Ansichten mit einem Schlage:

„Ich war vom ersten Tact an mitten drin und stand bald in so großer Wechselwirkung zu dem, was auf der Bühne vorging, daß ich in der That während der ganzen Vorstellung ein Mitsingender und Mitspielender zu sein glaubte."

„Mozart's Opernmusik," fährt er fort, „ist mir nur im Concertsaal in ihrem vollen Werthe faßlich." Bei Wagner liegt die Sache anders:

„Ich habe es in meiner Eingenommenheit gegen Alles, was Oper ist, gar nicht für möglich gehalten, daß die Musik sich dermaßen schmiegen und einer Handlung unterordnen könne, ohne sich auch dort selbst aufzuheben."

Und von dem Orchester sagt Franz:

„Das ist eine wahre Märchenwelt, ein wahrer Tonregenbogen. Unerhörte Klangcombinationen, aber durchweg von einer Schönheit ohne Gleichen. Die ganze Einleitung zum „Lohengrin" ist eine Feerie, und man kann selbst mit der kritischen Brille auf der Nase sich eines ekstatischen Zustandes nicht erwehren."

Ueber den Gesangsstil des „Lohengrin", der uns heute so einfach und melodienreich erscheint, sagt Franz: „Schwer läßt sich begreifen, wie die Sänger solche anscheinend widerhaarige Melodienbildungen in's Gedächtniß prägen, und doch versichern sie, daß, sobald sie erst einmal haftet, jede Note wie eingemeißelt im Kopfe sitzt." Nachdem er darauf hingewiesen hat, daß Wagner beständig die überlieferten Formen und Regeln verletzt, fährt er fort: „Und trotz dieser Abnormitäten und Monstrositäten ist stets das allein Richtige, im Moment unveräußerlich Richtige getroffen," was uns an die, in einem früheren Capitel erwähnten Aeußerungen Beethoven's über Weber's „Freischütz" erinnert. Franz schließt seinen Brief mit folgendem Satz, in dem er den gewonnenen Eindruck kurz zusammenfaßt:

„War es der Reiz des Unerhörten, absolut Neuen oder was sonst, ich weiß nur eine geringe Zahl von Productionen zu nennen, die mich so ganz aus dem Vollen, so dämonisch erschüttert haben als der „Lohengrin". Wagner ist durch seine doppelte Begabung der einzige Mann, der eine Oper schaffen konnte, die in ihren Grundbedingungen ein ganzes Kunstwerk ist."

In diesem letzten Satz deutet Robert Franz das an, was Brendel, der Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik", sich nicht scheute, offen auszusprechen: daß nämlich die Opern Mozart's, Weber's und Beethoven's geringeren Werth besitzen, als die Wagner's. Heute erscheint es beinahe komisch, daß ein Mann, der „Lohengrin" und „Tannhäuser" gehört hatte, das noch bezweifeln konnte, aber im Jahre 1853 erforderte es großen Muth, sich so auszusprechen, wie Brendel es that — einen Muth, den außer ihm nur Liszt besaß.

Wagner hatte damals Franz noch nicht kennen gelernt, später wurden die Beiden aber gute Freunde.

Im Jahre 1857 besuchte Franz Wagner in Zürich, wo er einige Tage im selben Hause mit ihm wohnte und öfters Ausflüge mit ihm machte. Hans von Bülow war auch da, und schrieb an Richard Pohl: „Robert Franz ist hier und viel gemüthlicher und anständiger, als man mir ihn jüngst geschildert." Im Jahre 1887 erzählte Franz dem Portraitmaler Richard Wintzer, wie Wagner ihn einmal einlud, einen größeren Ausflug mit ihm zu machen, und da Franz wegen Mangel an Geld absagen wollte, ihm einige Goldstücke aufnöthigte und nichts von Zurückgabe wissen wollte. „Das war ein schöner Zug von ihm," fügte Franz seiner Erzählung hinzu. Damals war es, daß Wagner ihm seinen Notenschrank öffnete, mit den Worten: „Da ist Alles, was ich an Musikwerken besitze." „Es standen da," erzählt Franz, „Bach, Beethoven und — meine Lieder!" In einem an Uhlig gerichteten Brief bittet ihn Wagner, Franz schönstens zu grüßen und ihm zu versichern, daß er großen Werth darauf lege, daß er einer der ersten *Musiker* war, der sich mit ihm befreundete. Später allerdings konnte sich Wagner mit Recht beklagen, daß jener Brief über „Lohengrin" das Einzige war, was Franz jemals zu seinen Gunsten schrieb. Auch dieser Brief war (was ihn allerdings noch werthvoller macht) gar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, wurde ohne sein Wissen gedruckt und der Abdruck in der *Neuen Zeitschrift für Musik* nur auf Drängen Bülow's und Liszt's gestattet. Er wollte sich nicht in Streitfragen einmischen, da er voraus

ahnte, was auch wirklich geschah: Die Mendelssohnianer und Schumannianer warfen ihn nun über Bord —" die Gegner hackten auf mich los" (wie es ja auch mit Liszt der Fall war), und der arme Franz hatte darunter viel zu leiden. Ich glaube, daß auf diese Thatsache hauptsächlich seine spätere Abneigung gegen „die Bayreuther Richtung" zurückzuführen ist. Ich selbst hatte eine lange Unterredung mit ihm im Juli 1891 und gewann den Eindruck, daß sein Verdruß seine Wurzel in der Thatsache hatte, daß die Oper so viel Aufsehen erregt, während der lyrische Gesang vernachlässigt wird. Daß Franz übrigens gar kein Recht hatte, ein Urtheil über Wagner's spätere Werke auszusprechen, erhellt daraus, daß er dieselben niemals gehört hat. Im Jahre der ersten Nibelungen-Aufführungen schrieb er an Sander: „Die Ohren versagen mir jetzt ganz und gar den Dienst." Damals, als er „Lohengrin" liebgewann, konnte er noch hören!*)

Weitere Commentare.

In einem früheren Capitel sind die Verhältnisse, unter denen der Text und die Musik zum „Lohengrin" entstanden, kurz erwähnt worden. Als Wagner die Dichtung verfaßte, gab er sich noch größere Mühe, als er im „Tannhäuser" gethan hatte, mit Hilfe des scenischen Hintergrundes und des poetischen Stils die Localfarbe des historisch-mythischen Gegenstandes zu wahren. Schon 1842, in Paris, als er sich mit Studien über Tannhäuser beschäftigte, hatte er die Lohengrin-Sage kennen gelernt, aber sie zog ihn damals nicht besonders an, vielleicht weil sie ihm nur in verstümmelter Form zu Gesichte kam. Erst einige Jahre später, als er mit der Sage in ihrer ursprünglichen und einfacheren Form vertraut geworden war, regte sie seine musikalische Phantasie mächtig an.

*) Wer sich für die Beziehungen zwischen dem größten Dramatiker und dem größten Lyriker unserer Zeit speciell interessirt, wird manches Interessante in Procházka's „Robert Franz" und Dr. Waldmann's „Gespräche mit Robert Franz" finden.

Wie Shakespeare und die dramatischen Dichter des Alterthums schöpfte Wagner den Stoff zu seinem Drama aus verschiedenen Quellen*), entwickelte aber solche Genialität in dem Zusammenschweißen der einzelnen und dem Aufbau der Handlung, daß der geborene Dramatiker unverkennbar ist. Ein französischer Musiker, Anatole France, lobt Wagner, weil dieser die alte Lohengrin-Sage von ihrer unsympathischen gothischen Form befreit und in Einklang mit dem Geist der Neuzeit gebracht hat. Thatsächlich ist der Kernpunkt der Sage — die Erzählung von der Braut, die dafür bestraft wird, daß die Neugier sie zum Bruch eines abgegebenen Versprechens verleitet hat — so alt wie die Litteratur selbst. Wir finden denselben Gedanken in den Sagen von Eros und Psyche, Jupiter und Semele, Pururavas und Urvasi in der Rig-Veda**).

Wer seine Phantasie gern in Thätigkeit setzt, um Sagen und Erzählungen eine allegorische und biographische Bedeutung beizulegen, mag die gewünschte Anregung finden, wenn er Lohengrin als einen Repräsentanten des Genies betrachtet. Er sucht ein Weib, das an ihn glaubt, das ihn als Mensch und nicht als Gott, d. h. als absoluten Künstler liebe, und das ihn durch diese Liebe verstehen lernt. Aber seine höhere Natur kann nicht unentdeckt bleiben; kleine Zweifel und Eifersucht vergiften selbst das Herz des Weibes, zu dessen Erlösung er sein Heim verließ. Er erkennt, daß er nur angebetet, nicht aber geliebt und verstanden wurde, und kehrt vernichtet in seine Einsamkeit zurück***).

Die Bewunderer Wagner's folgen seinem Beispiel, indem sie starke Neigung zeigen, seine musikalische Abstammung

*) Wer sich für die bekannten und wahrscheinlichen Quellen interessirt, aus denen „Lohengrin" entstand, sollte in Muncker's kurzer Biographie Wagner's nachschlagen. Noch ausführlichere Mittheilungen veröffentlichte derselbe Schriftsteller in der „Münchener Allgemeinen Zeitung" vom 30. Mai 1891.

**) Siehe Andrew Lang's Artikel über „Mythologie" in der „Encyclopaedia Britannica", Seite 158.

***) Dies ist Wagner's eigene Version (IV, 362).

direct auf Beethoven zurückzuführen. Seine außerordentliche, beinahe in Fanatismus*) ausartende Bewunderung für Beethoven kann allerdings leicht zu dem Schluß verleiten, daß er sich selbst für den Nachfolger jenes großen Componisten hielt. Wenn wir aber von der gewiß bedeutungsvollen Benutzung der Poesie zur Unterstützung der Instrumentalmusik in der Neunten Symphonie absehen, so ist doch der Componist, in dem Wagner's Musik ihre wirklichen Wurzeln hat, nicht Beethoven, sondern Weber. Weber war seine erste Liebe, und zu ihm kehrt er immer wieder zurück. Er selbst sagt in seinem Essay über „Zukunftsmusik" (1860):

„Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen ‚Tannhäuser' auch vom Pariser Publicum mit Gunst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Theile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken."

Und in noch viel höherem Grade als „Tannhäuser" zeigt „Lohengrin" den Einfluß Weber's und ganz besonders den der „Euryanthe", die Wagner in mehr als einer Hinsicht sich zum Muster genommen zu haben scheint. Pohl und Andere haben auf die Aehnlichkeit zwischen Euryanthe und Elsa, Eglantine und Ortrud, Lysiart und Telramund in Bezug auf poetische wie auf musikalische Charakterisirung hingewiesen. Aber Wagner's Dichtung ist selbstverständlich unendlich bedeutender als die des Librettisten Weber's, und wenn der Unterschied in der Musik nicht so groß ist, so fällt ein Vergleich doch immer zu Gunsten Wagner's aus. Bei der Betrachtung dieser beiden Opern tritt uns die Wahrheit des Ausspruchs Cornelius': „Weber starb an der Sehnsucht, Wagner zu werden," ganz besonders deutlich entgegen. Wenn wir die Lebensgeschichte Weber's studiren, so müssen wir zu der Ueberzeugung gelangen, daß er beinahe Alles gethan haben würde, was Wagner selbst in seinen reifsten Jahren ausführte, wenn er die Kühnheit, die Thatkraft und

*) Der Index zu Glasenapp's Wagner-Encyklopädie enthält dreizehn Spalten von Hinweisen auf Beethoven, die in Wagner's Werken zu finden sind.

den eisernen Willen dieses Reformators der Musik besessen hätte. Leider war sein Lebenslauf zu kurz bemessen und seine Gesundheit zu schwach, um einen so langen und schweren Kampf zu unternehmen, er opferte daher seine Ueberzeugungen und schaffte sich seine „Gallerie" an, wie er seine Frau nannte, die ihn warnen mußte, wenn er in Gefahr gerieth, bei dem Streben nach der Verwirklichung seines Ideals, des Musikdramas, das „Publicum" zu vergessen. Daß sein Ideal in allen wesentlichen Punkten mit dem Wagner's übereinstimmte, ist durch die folgenden Worte Weber's bewiesen:

„Euryanthe" ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt."

Die Frage, wie weit Weber auf dem Wege nach diesem Ideal gelangt ist, wird von Wagner wiederholt besprochen*). Wir können hier nur zwei interessante Punkte aufnehmen. Er gesteht zu, daß wir in der Schlußscene der „Euryanthe" „dem herrlichen Tondichter ein bereits erfülltes Ideal der dramatischen Kunst zu verdanken haben," weil hier das Orchester nicht nur den Dialog begleitet, „sondern im symphonischen Stile diesen Dialog so trägt, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt," und unsere Mitempfindung für die Situation durch die Benutzung charakteristischer, der Handlung angepaßter Motive unausgesetzt lebendig erhält. Dagegen hat Weber den Chor nicht richtig behandelt:

„In der „Euryanthe" wird der Dialog der Handelnden mehrere Male durch den Zwischengesang des Chores unterbrochen und aufgehalten, und leider singt hier der Chor ganz in der Weise jenes Männergesanges, für sich, vierstimmig, unbelebt durch ein charakteristisch-bewegungsvolles Orchester, fast so, als ob diese Sätze einzeln sogleich für die Collectionen der Liedertafeln benutzt werden sollten."

Dem gegenüber sind die Chöre im „Lohengrin" ein organischer, untrennbarer Theil der Partitur. In Wagner's Opern ist die Function der griechischen Chöre, die Handlung zu erläutern und zu ergänzen, dem Orchester übertragen, dem durch den Gebrauch der Leitmotive die verständliche Sprache

*) Siehe III, 359—361; IX, 57, 251; X 216—220 u. s. w.

verliehen ist; hierdurch erhält der Chor die Freiheit, an der dramatischen Handlung Theil zu nehmen. Es giebt im „Lohengrin" keine wirkungsvolleren Scenen, als die Handlung und die kurzen Ausrufe des Chors bei der Ankunft des Schwans oder dem Auftreten Elsa's — vorausgesetzt, daß der Chor seine volle Pflicht thut, was nicht sehr häufig der Fall ist. Es läßt sich — und mit Recht — anführen, daß die Schlußchöre der beiden ersten Acte auch im Concertsaal außerordentlich wirkungsvoll sind, aber das thut ihrer Vollkommenheit auf der Bühne keinen Abbruch, solange sie sich aus der dramatischen Situation in natürlicher Weise entwickeln und zu ihr passen, was unzweifelhaft der Fall ist. Vom rein musikalischen Standpunkt aus giebt es keine großartigeren Chöre, höchstens könnten wir den Schlußchor in Bach's Passionsmusik oder den in den „Meistersingern" ausnehmen. Selbst der populäre Brautchor, der jetzt so häufig als Hochzeitsmarsch Verwendung findet, ist, obgleich der schwächste Theil im „Lohengrin", doch keineswegs mit dem Geiste eines Musikdramas unvereinbar, denn die Melodie schmiegt sich den Worten in wunderbarer Weise an, und der Chor drängt sich nicht etwa ohne Berechtigung in die Handlung, sondern entsteht in vollkommen natürlicher Weise aus der Situation.

Wagner liebte es, Dichtkunst und Musik mit einem Ehepaar zu vergleichen, in dem die Poesie den Gatten, die Musik die Frau vorstellt. Er glaubte nicht an „Frauenrechte" und war der Ansicht, daß wenigstens im Musikdrama die männliche Dichtkunst und nicht die weibliche Musik die Oberherrschaft führen sollte. Dieses Princip ist in den einzelnen Rollen noch strenger durchgeführt als in den Chören, und mit welcher eisernen Consequenz Wagner dabei vorging, ist aus seinem Brief an Liszt vom 16. November 1853 ersichtlich. Aus dem Inhalt dieses Schreibens lernt der Leser die Mittheilung verstehen, daß im „Lohengrin" „unendliche Melodien" an Stelle der einzelnen, in sich abgeschlossenen „Nummern" der altmodischen Opern treten, die jederzeit ohne Abänderung aus dem Zusammenhang herausgerissen werden konnten, während im „Lohengrin"

die Melodie ohne Unterbrechung oder künstlichen Abschluß bis zum Ende jedes Actes fortläuft. Wagner hatte zugesagt, eine Sammlung einzelner Gesangs- und Clavierstücke herauszugeben, um „Lohengrin" vom Standpunkt des Verlegers profitabler zu machen:

„Wir wissen, daß die sogenannten „morceaux détachés" eigentlich den Hauptquell der Einnahmen bei Opern bilden: diese sind nun gar nicht von Lohengrin herauszugeben, und zwar wegen der besonderen Eigenthümlichkeit derselben, nach welcher es hier keine ganz von sich selbst ablösenden einzelnen Gesangsstücke giebt. Nur ich, als der Componist, konnte es unternehmen, eine Anzahl der ansprechendsten Gesangstücke in der Art aus dem Ganzen loszulösen, daß ich sie ganz besonders neu einrichtete, zuschnitt, mit Anfang und Schluß versah u. s. w. — Neun solcher Stücke, kurz, leicht und selbst populär, übergab ich Dir vor Kurzem, mit der Bitte, sie auf meine fernere Weisung den Herren Härtel's zuzustellen: sie können als von mir eingerichtet erscheinen."

Neben der unendlichen Melodie, die wie ein wahres Musterweib es verschmäht, „unabhängig" zu sein, von dem „männlichen" Text aber untrennbar ist, finden wir noch eine andere Eigenschaft im „Lohengrin", welche bereits die höchste Entwicklung des Genies Wagner's verräth: die wunderbare Homogeneität des Colorits und der allgemeinen musikalischen Ausdrucksweise, die der ganzen Oper vollständige Einheit verleiht und sie zu einem organischen Kunstwerk macht. Wenn man ein paar Dutzend Tacte aus „Lohengrin" spielt, so wird jeder musikalische Sachverständige sofort angeben können, aus welcher Wagner'schen Oper sie sind, wenn er auch diese specielle Passage nicht im Gedächtniß hat. Das läßt sich von Mozart's „Don Juan" und „Figaro" nicht sagen, noch von zwei Opern irgend eines anderen Componisten, und in dieser Thatsache ist einer der schwerwiegendsten Beweise für Wagner's erhabenes musikalisches Genie zu suchen.

Weshalb muß nun „Lohengrin", ein so vollendetes Kunstwerk, den „Opern" der zweiten Periode Wagner's und nicht den reifen Musikdramen des Meisters eingereiht werden?

Hauptsächlich weil die, unter dem Namen Leitmotive bekannten charakteristischen Themen, welche allerdings schon in beträchtlicher Ausdehnung benutzt werden, noch nicht das ganze Gewebe der Partitur bilden, wie das in den späteren Dramen der Fall ist. Der König, Elsa, Lohengrin, der Gral, der Schwan, Ortrud u. s. w. haben ihre musikalischen Doppelgänger in der Partitur, die immer und immer wieder (besonders im zweiten Act) mit tiefer dramatischer Bedeutsamkeit wiederkehren, aber außerdem finden wir auch Melodien, die nur einmal ertönen und keine specielle Bedeutung haben. Eine der schönsten dieser letzteren Melodien bilden die acht Tacte, die das Orchester im Brautgemach spielt, während der König das neuvermählte Paar umarmt und segnet*).

Zum Unterschied von den typischen oder Leit-Motiven können solche Passagen gelegentliche oder vorübergehende Melodien genannt werden, und sie sind in dieser Oper zahlreich vertreten. Der Reichthum musikalischer Ideen im „Lohengrin" ist in Wahrheit geradezu staunenerregend, und die überschwängliche Fülle der Phantasie des Componisten wirkt auf den Zuhörer in einer Weise verblüffend, wie das bei keinem anderen Bühnenwerk der Vergangenheit oder Gegenwart, die „Meistersinger" ausgenommen, der Fall ist. Der zweite Act allein enthält genug originelle musikalische Gedanken, um ein Dutzend gewöhnliche Opern deutscher, italienischer oder französischer Alltagswaare zu fabriciren.

Daß dieser zweite Act vom Publicum zuletzt verstanden und gewürdigt wurde, hat seinen guten Grund in der Thatsache, daß er zuletzt componirt wurde und den Uebergang zu Wagner's „drittem Stil", der mit „Rheingold" beginnt, markirt. Was den altmodischen Opernbesuchern, die sich daran

*) Diese wunderschöne Melodie wird fast immer dadurch verdorben daß sie zu schnell, im Marschtempo, genommen wird. Wagner wußte, wie werthvoll sie war, und schrieb im Jahre 1853 an Liszt, er habe an dieser Stelle in der Partitur eine Tempo-Bezeichnung vergessen: „Hier soll nämlich das Tempo noch bedeutend langsamer werden als beim Eintritt des D-dur; es muß sich dies sehr gemüthfeierlich machen, sonst geht die Intention verloren.

gewöhnt hatten, nur „liebliche" Musik und „hübsche" Melodien zu erwarten, ganz besonderen Kummer bereitete, war die Kühnheit, mit der Wagner hier düstere Farben und Dissonanzen benutzte, um das Gefühl des Hasses zum Ausdruck zu bringen. Wie das aber gewöhnlich der Fall ist, so wurde auch hier gerade das am meisten getadelt, was den weitesten Fortschritt und die größte Vollkommenheit kennzeichnete. Es ist nicht nur das Vorrecht, es ist die Pflicht der dramatischen Musik, alle menschlichen Gefühle auszudrücken, die des Hasses ebenso wie die der Liebe. Im zweiten Act des „Lohengrin" werden die tragischen Elemente des Dramas musikalisch illustrirt und verstärkt, wie das bis dahin niemals auf der Bühne geschehen war, und diese Scenen sind mehr als bloße Anzeichen für die in „Siegfried" und „Tristan" erreichte dramatische Vollkommenheit. Wenn die Darsteller der Ortrud und des Telramund den an sie gestellten Anforderungen nicht genügen, so wirkt diese Episode allerdings niederdrückend, aber das ist nicht die Schuld des Componisten. Wenn aber die Sänger gleichzeitig Schauspieler sind und durch ihren Gesang ebensowohl Haß wie Liebe zum Ausdruck bringen können, dann muß dieser Theil der Oper mehr Enthusiasmus hervorrufen als irgend ein anderer, und das habe ich oft genug selbst erlebt.

Der Componist Felix Draeseke hat in treffender Weise geschildert, wie Wagner das Orchester benutzt, um die handelnden Personen zu charakterisiren und zu individualisiren*):

„Wie er nämlich die Hauptpersonen durch Melodien zeichnet, so hat er dasselbe auch durch die verschiedenen Klangfarben versucht, und demgemäß, wenn auch natürlich nicht ausschließlich, die Blechinstrumente hauptsächlich zur Begleitung König Heinrich's und der kriegerischen Chöre, die hohen Holzblasinstrumente zur Schilderung Elsa's, das englische Horn und die Baßclarinette zur Zeichnung Ortrud's und die Violinen endlich (besonders in hohen mehrstimmigen Lagen) zur Andeutung des Grals und seines Abgesandten Lohengrin verwendet. Ja sogar die Wahl der Tonarten scheint mit künstlerischer Absicht geschehen zu sein. Oder wäre es absichtslos, Ortrud's Vortreten fast jedesmal mit dem Eintritt von Fis-moll anzudeuten? Wäre es ferner

*) Neue Zeitschrift für Musik, 4. April 1856.

abſichtslos, die vier Heerrufer ſtets in C-dur blaſen zu laſſen, auch König Heinrich's Auftritt ſtets mit C zu beginnen? Wäre es Zufall, daß die für Streichinſtrumente reinſte und durch den in ihr am häufigſten möglichen Gebrauch der Flageolettöne zauberhaft klingende Tonart A-dur uns ſtets Lohengrin's Nahen und des Grals Eingreifen in die Handlung verkündet *)?"

Der durchaus originelle und von allem Herkömmlichen freie Charakter der Inſtrumentirungsmethode Wagner's wird durch die folgenden Bemerkungen L. C. Elſon's über die Einleitung zum „Lohengrin" erläutert:

„Wagner allein unter den großen Meiſtern benutzt nicht die Harfe, um überirdiſche Tonfärbung zu erzielen, ſondern Violinen- und Holzblasinſtrumente in gedehnten Tönen in den höchſten Lagen. Schumann, Berlioz, Saint-Saëns, in der That alle modernen Tonmaler, die überirdiſche Schilderungen geliefert haben, benutzen die Harfe, lediglich in Folge des durch die heilige Schrift geſchaffenen Gedankenganges. Dieſer Letztere, der die Harfe vom Himmel und den Engeln unzertrennlich macht, iſt nur dadurch entſtanden, daß in der Zeit der Entſtehung der Bibel die Harfe das am vollkommenſten entwickelte muſikaliſche Inſtrument war. Wagner's Concolorit iſt ſeinem inneren Weſen nach hinreißender, und man muß der ſarkaſtiſchen Bemerkung Théophile Gautier's beiſtimmen, daß „ein Harfenconcert, das zehntauſend Jahre dauert, mit der Zeit langweilig wird". Wagner war der Erſte, der ſich gegen dieſe Conventionalität auflehnte."

Lohengrin's Fortſchritte.

Etwa zwei Monate nach der erſten Aufführung des „Lohengrin" ſchrieb Wagner an Uhlig, nachdem er Liszt's Eſſay über die Oper erwähnt hatte:

„Mir kommt dieſe raſtloſe Bemühung Liszt's, das Feuer meiner Berühmtheit mit Teufels Gewalt anzublaſen, recht rührend vor. Meine Weimaraner bilden ſich ein, durch ihre kluge Fürſorge mir den Weg zum größeren Publicum bahnen zu können: drei Aufführungen des „Lohengrin" haben nun ſtattgefunden, und nach deren Erfolge ſpricht mir der dortige Intendant jubelnd die Ueberzeugung aus, daß dieſer Oper in Weimar ganz dieſelbe Popularität geſichert ſei, wie dem „Tannhäuſer" ſie gewonnen iſt. Sie glauben Alle demnach, daß nur kleine Conceſſionen meinerſeits und eifrige Propaganda ihrerſeits nöthig ſeien, um das ganze deutſche Opernpublicum mir bald zur Verfügung zu ſtellen. Ich vermuthe, daß ich ihnen verrückt erſcheine, wenn ich auf ſolche Verkündigungen ihnen immer hartnäckig verſichere, daß ſie über etwas Unmögliches im Irrthum ſeien."

*) Man vergleiche hiermit Wagner's eigene, außerordentlich intereſſante Bemerkungen über die Folge der Tonarten im Sängerkrieg im „Tannhäuſer". (Briefwechſel mit Liszt, Nr. 78.)

Liszt hatte ihm nach der zweiten Aufführung geschrieben, „Lohengrin" werde mehr und mehr gewürdigt und verstanden und sei ein Werk, das „dem Publicum, welches sich würdig erzeigt, es aufzufassen und zu genießen, mehr Ehre machen wird, als das Publicum ihm durch irgendwelchen Erfolg und Applaus Ehre erweisen könnte." Im Mai 1851 hatte die Oper ihre fünfte Aufführung erreicht, und Liszt schrieb:

„Das Haus war gefüllt, zum großen Theil freilich durch Erfurter, Naumburger und andere benachbarte Neugierige; denn aufrichtig gesagt sind unsere Weimaraner, mit Ausnahme von ungefähr ein paar Dutzend Leute, noch nicht so weit, an einem so außerordentlichen Werke sich zu betheiligen."

Die Sitte, eine musikalische Pilgerfahrt nach Weimar zu unternehmen, um Wagner's Lohengrin zu hören, griff mehr und mehr um sich, und die kleine Residenz wurde eine Art Vorläufer von Bayreuth für den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin". Die Eisenbahnen ließen hin und wieder Extrazüge laufen und im Januar 1853 konnte Liszt dem Freunde mittheilen, daß das Interesse im Publicum für den „Lohengrin" sehr im Steigen sei, mit dem Zusatz: „Du bist bereits sehr populär in den verschiedenen Gasthöfen in Weimar, wo es am Tage der Aufführung Deiner Oper nicht leicht ist, ein Obdach zu finden." Ein Jahr später schrieb er: „Der „Tannhäuser" machte wie gewöhnlich sein volles Haus, — bei der „Lohengrin-Vorstellung mußten sogar viele Fremde, welche erst des Nachmittags hier angelangt, von der Kasse zurückgewiesen werden."

Wagner selbst hat die Wichtigkeit der Thätigkeit Liszt's in Weimar, als Dirigent wie als Schriftsteller, in zwei an den letzteren gerichteten Briefen (Nr. 52 und 67) so erschöpfend beschrieben, daß wir die folgenden Sätze daraus wiedergeben müssen:

„Wahrlich, theurer Freund, Du hast aus diesem kleinen Weimar einen wahren Feuerherd des Ruhmes gemacht; wenn ich die zahlreichen, ausführlichen und oft sehr geistvollen Aufsätze über „Lohengrin" übersehe, die jetzt von Weimar ausgehen, und überlege ich dagegen, mit welcher neidischen Feindseligkeit z. B. in Dresden beständig die Recensenten über mich herfielen, und mit welcher traurigen Consequenz sie dort auf

eine systematische Verwirrung des Publicums über mich hinarbeiteten, so kommt mir Weimar jetzt wie ein seliges Asyl vor, in dem ich endlich frisch aufathmen und meinem gepreßten Herzen Luft machen kann."

„Was Du, aber eben auch nur Du, bisher in Weimar für mich thatest, ist staunenswerth. Noch mehr aber war es erfolgreich für mich: ohne Dich wäre ich jetzt gänzlich verschollen; statt dessen hast Du die öffentliche Aufmerksamkeit der Kunstfreunde durch alle, gerade nur Dir zu Gebote stehenden Mittel, mit solcher Energie und mit solchem Erfolge auf mich gelenkt, daß diese Deine Bemühungen um mich und meine Anerkennung mich jetzt einzig und allein in den Stand setzen, überhaupt nur an die Ausführung solcher Pläne, wie ich Dir soeben mittheilte, denken zu können. (Bezieht sich auf den „Ring des Nibelungen". A. d. V.) Hierüber sehe ich mit vollster Klarheit, und ich bezeichne Dich unumwunden als den Schöpfer meiner jetzigen, vielleicht nicht zukunftarmen Stellung."

Als im Jahre 1852 die „Lohengrin"-Partitur im Druck erschien, verewigte Wagner seine Dankbarkeit gegen Liszt in der folgenden herzlichen Widmung:

„Du warst es, der die stummen Schriftzüge dieser Partitur zum hellen Klangleben erweckte; ohne Deine seltene Liebe zu mir läge mein Werk noch lautlos still — vielleicht von mir selbst vergessen — in einem Kasten meines Hausrathes: zu Niemandes Ohren wäre das gedrungen, was mein Herz bewegte und meine Einbildungskraft entzückte, als ich es, stets nur die lebendige Aufführung im Sinne, vor nun fast fünf Jahren niederschrieb. Möge es denn weiter erklingen und tönen: dies einst zu erfahren, soll mich auch dafür trösten, daß ich selbst wohl nie mein Werk hören werde."

Liszt hat seine Arbeit vollständig und in vorzüglichster Weise ausgeführt. Immer aber wird es eine der merkwürdigsten Thatsachen in der Geschichte der Musik bleiben, daß trotz dieser herkulischen Anstrengungen auf musikalischem und litterarischem Gebiete volle drei Jahre nach der ersten Aufführung in Weimar vergingen, ehe ein anderes Opernhaus sich mit „Lohengrin" beschäftigte. Während Meyerbeer's „Prophet" in ganz Deutschland unbegrenzten Enthusiasmus hervorrief, wurde in den Jahren 1850 und 1851 keine einzige der vier Opern Wagner's aufgeführt, ausgenommen in Weimar! Wiesbaden und Breslau nahmen 1852 den „Tannhäuser" auf, und auch in Dresden wurde dieses Werk am 26. October desselben Jahres wieder auf die Bühne gebracht, während im nächsten Jahre nicht weniger als

26 andere deutsche Städte diesem Beispiel folgten*), aber „Lohengrin" mußte bis zum 2. Juli 1853 warten, ehe Wiesbaden sich dadurch ehrte, nach Weimar die erste Stadt zu sein, die diese großartige Oper aufführte.

Im nächsten Jahre folgten Leipzig, Schwerin, Frankfurt, Darmstadt, Breslau und Stettin dem Beispiel Weimar's und Wiesbaden's, und im Jahre 1855 wurden acht weitere Städte — Cöln, Hamburg, Riga, Prag, Augsburg, Bonn, Düsseldorf und Hannover — der Liste beigefügt, während merkwürdigerweise die tonangebenden Opernhäuser am längsten warteten, ehe sie ihre Pforten dem „Lohengrin" öffneten: München und Wien bis 1858, Berlin bis 1859 und Stuttgart sogar bis 1869. Daß Berlin diese Oper Wagner's neun Jahre lang vor der Thüre stehen ließ, ist befremdend, aber lange nicht in dem Maße, wie der Umstand, daß dieselbe Stadt (und derselbe Intendant) dieselbe Posse nach 1876 mit der Nibelungen-Tetralogie wiederholte. Als ein bedauernswerther Umstand muß es bezeichnet werden, daß eine der ersten Aufführungen des „Lohengrin" in Leipzig stattfand, weil das dortige Opernhaus damals nur über ganz unzureichende Mittel gebot und die Stadt außerdem von einer Mendelssohn freundlichen und den Interessen Wagner's feindseligen Atmosphäre erfüllt war. Der Dirigent Julius Rietz war ein persönlicher Freund Mendelssohn's und hatte keine Sympathien für Wagner, ebensowenig wie der letztere Vertrauen in ihn setzte, vielmehr darauf bestand, daß Liszt die Aufsicht über die Aufführung führen sollte. In einem, vom 19. Januar 1854 datirten Brief an Heine sagt Wagner:

„Ich hatte in Leipzig die Aufführung nur unter der Bedingung erlaubt, daß dort Liszt meine Stelle — wenn nicht als Dirigent — doch als Ueberwacher der ganzen Aufführung vertrete: er solle sogar das Recht haben, diese zu verbieten, wenn er dort kein günstiges Resultat erwarten sollte. Jetzt erfahre ich nun erst, daß R. sich hiergegen durchaus gesträubt habe, und die Sache bereits zum Bruche gekommen war, als Härtel's**) eine weisliche Abfindung durch Liszt's Nachgiebigkeit zu Stande brachten, wonach dieser eben nur gelegentlich zu den General-

*) Die Liste findet sich in Glasenapp's „R. Wagner" I, 347.

**) Die Verleger der Partitur.

proben kommen und R. vielleicht einige freundschaftliche Winke geben sollte. Jetzt scheint Liszt nicht einmal die Probe gemeldet worden zu sein, und er hatte die allzu diplomatische Schwachheit, die Sache ihren Lauf nehmen zu lassen — gut oder schlecht. Das war allerdings nicht mein Wille, und die Aufführung hat somit ganz gegen meinen Willen stattgefunden. Ich werde mich in Zukunft anders vorsehen!"

Das Resultat dieser Aufführung entsprach genau dem, was sich unter den Umständen erwarten ließ. Die Vorstellung war so erbärmlich, daß Wagner sie in demselben Briefe mit Recht als „das neueste Leipziger Attentat auf „Lohengrin" bezeichnen durfte. Liszt schickte ihm einen ausführlichen Bericht (Nr. 143 des Briefwechsels), aus dem hervorgeht, daß bei der Aufführung mehrmals „umgeschmissen" wurde, und wenn er auch hinzusetzt: „Dein „Lohengrin" ist das herrlichste Kunstwerk, was wir bis jetzt besitzen", so konnte diese Bemerkung Wagner kaum mit dem Fiasco seines Lieblingswerks auf einer der tonangebenden Bühnen Deutschlands aussöhnen. Ein Hauptgrund für den Mißerfolg lag selbstverständlich in dem Eigendünkel des Dirigenten Rietz, der sich einbildete, mehr von der Aufführung der neuen Oper zu verstehen als Wagner selbst oder dessen alter ego Liszt. Wagner hatte zahlreiche Zusammenstöße mit solchen aufgeblasenen Persönlichkeiten, und seine angenehmen Erfahrungen in dieser Richtung erklären seine häufigen scharfen oder sarkastischen Bemerkungen über „Capellmeister" und „Capellmeistermusik". Die Kritiker verurtheilten diese Bemerkungen selbstverständlich als unschicklich und unverschämt, denn nach ihrer Meinung hätte Wagner dafür dankbar sein sollen, daß seine Opern überhaupt aufgeführt wurden.

Eine unheilvolle Wirkung übte das Leipziger „Lohengrin"-Experiment insofern aus, als ein Verleger in Berlin, der Wagner's Eigenthumsrecht auf die Partitur kaufen wollte, von der Ausführung seines Vorhabens abgeschreckt wurde. „Mein Agent schreibt mir," theilt Wagner in einem Brief an Liszt (Nr. 144) mit, „daß es nach diesem Erfolge nicht möglich gewesen wäre, den schon sehr bereitwilligen Käufer zum endlichen Kaufe zu stimmen." Ferner

wirkte die Aufführung dadurch schädigend, daß Rietz umfangreiche und unsinnige Streichungen in der Partitur vorgenommen hatte, die lange Jahre hindurch für autorisirt angesehen und von anderen deutschen Theatern bei der ersten Aufführung der Oper nachgeahmt wurden.

Aber trotz der schlechten Aufführungen in Leipzig und an anderen Orten — durch die der gezwungener Weise im Auslande verbleibende Wagner in steter Aufregung gehalten wurde — legte „Lohengrin" langsam und stetig den Weg über die deutschen und außerdeutschen Bühnen zurück. Es ist freilich richtig, daß die Oper schon 21 Jahre alt war, als sie in England und Rußland ihren Einzug hielt (in London im Juni und in St. Petersburg im Oktober 1868); daß sie in Belgien erst 23 Jahre (am 22. März 1870, in Brüssel) und in Italien erst 24 Jahre (Bologna 1871) nach ihrer Entstehung zuerst aufgeführt wurde, daß sie 23 Jahre alt werden mußte, ehe sie den Ocean kreuzte, (New-York 1870) und daß Paris sie erst hörte, als sie 44 Jahre alt war, aber in fast allen diesen Ländern wurde sie in den folgenden zwei Jahrzehnten die populärste aller Opern. In London macht heutzutage „Lohengrin" vollere Häuser, als irgend eine andere deutsche, italienische oder französische Oper und wurde in der Saison 1890—91 zehnmal aufgeführt. Während derselben Saison erlebte „Lohengrin" in Brüssel 27 Aufführungen, sechs mehr als die nach ihm populärste Oper. In Italien fanden während der Saison 1889—90 27 Aufführungen Wagner'scher Opern statt, und „Lohengrin" hatte den Löwenantheil. Von den 16 Vorstellungen der Großen Oper in Paris im November 1891 waren zehn dem „Lohengrin" gewidmet, der zwischen dem 16. September 1891 und dem 16. September 1892 einundsechzigmal gegeben wurde. Aber in Deutschland, der Heimat der modernen Oper, feiert „Lohengrin" seine herrlichsten Triumphe, wie die Zahlen beweisen. Während der Saison 1890—91 wurde die Oper 263 Mal (gegen 248 Mal in der vorhergehenden Saison) in 70 verschiedenen deutschen und österreichischen Städten aufgeführt. Die

nächstgrößte Popularität zeigte „Tannhäuser" mit 247 Aufführungen (gegenüber 189 Aufführungen in der Saison 1889—90). In Berlin erlebte „Lohengrin" am 16. October 1892 die dreihundertste Vorstellung. Als man im Jahre 1894 eine statistische Uebersicht über die im Wiener Opernhaus in fünfundzwanzig Jahren gegebenen Aufführungen zusammenstellte, fand man, daß „Lohengrin" obenan stand. Dasselbe Resultat würde sich wohl an fast allen Bühnen ergeben. Und nun zur Komödie!

Kritische Philister und Propheten.

Zahlen werden gewöhnlich für sehr trockene Lectüre gehalten, aber die in dem vorhergehenden Abschnitt mitgetheilten Daten können kaum uninteressant genannt werden, weil sie eine wichtige Thatsache beweisen: die Thatsache, daß „Lohengrin" das populärste Werk in dem Opern-Repertoire der ganzen Welt ist. Die Oper wird jetzt als ein klassisches Meisterwerk angesehen, ohne daß auch nur der leiseste Einwand erhoben würde, und den meisten Menschen wird es schwer werden, zu glauben, daß jemals eine andere Meinung bestehen konnte. Thatsächlich ist die Ansicht ziemlich allgemein verbreitet, daß „Lohengrin" von der ersten Aufführung an mit Beifall aufgenommen worden sei und die Angriffe der Kritiker auf Wagner erst begonnen hätten, als er die Werke seiner späteren Periode, vor Allem „Tristan" und den „Ring des Nibelungen" vor die Oeffentlichkeit brachte. Selbst eine so bedeutende Persönlichkeit wie J. Weber, einer der ersten französischen Kritiker, schrieb noch am 10. Mai 1887 in den Pariser „Temps": „Lohengrin" ist das einzige Werk Wagner's, das niemals angegriffen wurde, sondern seinen Weg machte und überall ohne Opposition aufgenommen wurde." Wenn ein so gut informirter Mann in einen so colossalen Irrthum verfallen konnte, so ist es nicht zu verwundern, daß das große Publicum falsch unterrichtet ist. Die folgende Blumenlese aus „Lohengrin"-Kritiken dürfte daher auf die meisten meiner Leser ebenso überraschend wie erheiternd wirken und sollte jedenfalls

denen als Lehre und Warnung dienen, die jetzt noch dabei beharren, Wagner's spätere Werke als „unverständlich und kakophonisch" zu bezeichnen, gleichzeitig aber zugestehen, daß sie seine früheren Opern bewundern — uneingedenk der Thatsache, daß diese früheren Werke einst ebenso entschieden als „unverständlich und kakophonisch" verurtheilt wurden. Die Opern haben sich nicht verändert, aber die Geisteskräfte der Zuhörer sind gewachsen, und wenn sie den späteren Werken aufmerksam lauschen wollen, so wird dieses Wachsthum noch bedeutend zunehmen.

Kurz nach der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar schrieb Lobe in den „Leipziger Signalen":

„Sollen künftige Generationen unsere Zeit, die sich mit ihrem Fortschrittsgeist brüstet, belächeln, wie wir einen Schaul und andere Gegner Mozart's aus früherer Zeit belächeln? Fortschrittsmenschen wären wir? Ja, mit Phrasen! In der That aber sind wir Bequemlichkeitsmenschen, die vor jeder Anstrengung zurückschrecken und die wenigen energischen Naturen, die der Weltgeist auch in unsere Zeit hereingeschaffen, bekritteln, bespötteln, vervehmen und gähnend an ihren rüstigen Thaten vorüberschlendern."

In einfaches Deutsch übersetzt, bedeutet dies, daß Lobe seine Collegen von der Kritik fragte, ob sie noch einmal wie Esel handeln und ihren Beruf in Sachen Wagner's discreditiren wollten. Die Art und Weise, wie diese Frage beantwortet wurde, geht aus den folgenden kritischen Bemerkungen hervor.

Moritz Hauptmann schrieb 1859 von einer „Lohengrin"-Vorstellung: „Wir haben mit Mühe das Ende abgewartet und waren unberedet einig, keine Oper dieser Art wieder zu besuchen." Das war augenscheinlich nicht das erste Mal, daß der hochgelehrte Herr Hauptmann diese Oper gehört hatte, denn am 7. März 1854 schrieb er aus Leipzig:

„Lohengrin" war hier das dritte und vierte Mal leer, das letzte Mal bei niedrigen Eintrittspreisen, worauf so Viele gewartet .... Daß Einer das und jenes nicht kann, möchte leicht zu vergeben sein. Aber der alberne, dumme Hochmuth, mit dem das so höchst Mangelhafte als das einzig Wahre hingestellt, gepriesen und den Leuten aufgedrungen wird, der ist ärgerlich und das eigentlich zu Verachtende an der ganzen Geschichte*)."

*) Es war vielleicht nicht besonders merkwürdig, daß Hauptmann die Wagner'sche Musik nicht verstehen konnte, denn er hatte sich damals

Als zwölf Jahre später „Lohengrin" in Berlin wieder in's Leben gerufen wurde, beklagte einer der tonangebenden dortigen Kritiker, Otto Gumprecht, „das grausame Gebot der Recensentenpflicht", das ihn zwang, einer Aufführung der Oper beizuwohnen und „sein Ohr drei Stunden lang von einem der Erbarmungslosesten unter allen Componisten vergewaltigen zu lassen." Er bezeichnete die Musik als einen „unerquicklichen Niederschlag nebelhafter Theorien, ein frostiges, Sinn und Gemüth gleichmäßig erkältendes Tongewinsel". („Frostiges Gewinsel" ist ein vorzügliches Bild!) Dreizehn Jahre später erscheint demselben Kritiker die „Lohengrin"-Partitur noch immer als ein „Abgrund der Langeweile", und für ihr Hauptmerkmal hält er die „redselige Trivialität". Ein anderer Berliner Kritiker schrieb: „Neun Zehntheile der Partitur bestehen aus den armseligsten, völlig inhaltlosen Phrasen." — „Die ganze Instrumentirung ... athmet eine unreine Luft." — „Jedes Gefühl für das Edle und Würdige in der Kunst reagirt gegen eine solche Verhöhnung des innersten Wesens der Musik." Und der einzige Berliner Kritiker, der seine Stimme für „Lohengrin" erhob, Ernst Kossak, that dies, wie er selbst zugestand: „auf die Gefahr hin, von den Bekennern des Dogmas der Classicität unter die Barbaren gerechnet zu werden*)." Koßmaly nannte „Lohengrin" 1873 im „Echo": „eine Caricatur von Musik", während ein anderer deutscher Kritiker, Gustav Engel, im Jahre 1859 zugab, daß diese Oper den Werth eines Curiosums habe, was doch wenigstens für die Kritiker etwas wäre! Sieben Jahre später schrieb er: die Lohengrin-Musik sei „eine kindlich stammelnde Sprache", und sein Freund Gumprecht fand gar, sie sei „die in ein System gebrachte Formlosigkeit".

---

noch nicht einmal bis zu Weber oder selbst zu Gluck emporgearbeitet. Auf Seite 143 seiner „Briefe" schreibt er: „Es bleibt etwas Dilettantisches an Weber, darum ist's immer albern, ihn mit in die erste Reihe zu stellen, in die ich eben Gluck auch nicht gestellt haben mag, wegen dem Mangel an künstlerischer Durchbildung."

*) Tappert, „Richard Wagner", Seite 60, und desselben Verfassers „Wagner-Lexicon, Wörterbuch der Unhöflichkeit".

Der berühmte Wiener Kritiker Dr. Hanslick nannte 1859 den Componisten des „Lohengrin" einen „Fanatiker der Melodielosigkeit". Von der Oper sagte er, es mangle ihr „eine specifische dramatische Kraft und zeige nur lyrische Begabung und ungewöhnliches Theatergeschick." Und zehn Jahre später schrieb Hanslick:

„Ich hatte den sanguinischen Glauben, Wagner werde in seinen späteren Opern das Unmusikalische, Ungesunde, die spiritualistisch-maskirte Trivialität ausscheiden. Das Gegentheil davon ist eingetroffen, jede folgende Oper (nach dem „Tannhäuser") Wagner's ist unmelodischer, langweiliger, lärmender, und abstruser geworden. Das einfachste Lied Mendelssohn's dringt mehr zu Herz und Seele als zehn Opern Wagner's à la „Tristan und Isolde".

Und noch im Jahre 1875 bezeugte dieser einsichtsvolle Künstler seine Sympathien für den Tenor Müller dadurch, daß er ihm den witzigen Rath gab, „den gefiederten Einspänner sobald als möglich wieder abzudanken".

Wenn die Deutschen solchen Unsinn über eines der größten der je in ihrem eigenen Vaterlande geschaffenen Kunstwerke schreiben konnten, so darf es uns nicht überraschen, daß die Ausländer nicht mehr Verständniß an den Tag legten. Ein italienischer Kritiker schrieb 1873 nach der Aufführung des „Lohengrin" in Mailand: „Solche algebraischen Harmonien können höchstens in Deutschland und auch nur dort Erfolge erringen; hier fordern wir Melodie und Gesang, nicht declamirende Vocalisten." Der rühmlichst bekannte italienische Kritiker Filippo Filippi liefert auf den ersten Seiten seiner „Viaggio nelle Regione del Avenire" einen amüsanten Bericht über die Art und Weise, wie man bis zu jenem Zeitpunkt (1870) über Wagner in Italien sprach, wo er hauptsächlich durch „Lohengrin" bekannt war:

„Nicht nur versichern Leute, daß seine Musik (die sie nicht kennen) die Verneinung der Kunst, der Melodie und des gesunden Menschenverstandes sei, man hat auch das bloße Anhören derselben als eine wirkliche „Jettatura", als schädlich verschrieen, und selbst ernste Zeitungen haben versichert, daß der Besuch einer Wagner-Vorstellung Gelbsucht, Blattern, Cholera und Gott weiß was für Unglücksfälle nach sich ziehe! Und von dem armen Tenor, der starb, während er in einer Wagnerschen Oper sang, wird erzählt, er sei den verderblichen Einflüssen der Zukunftsmusik erlegen. Zu den böswilligsten Beurtheilungen der Werke

fügt man Angriffe auf die Persönlichkeit des Componisten, sein abschließendes Wesen und seine maßlose Eitelkeit, welch' letztere Eigenschaft doch allen großen Männern eigen ist."

In Frankreich existirt eine beinahe ebenso große Wagner-Litteratur wie in Deutschland, und zwei Bücher sind dort erschienen, die der Betrachtung der von einer Masse von Schriftstellern ausgesprochenen Ansichten gewidmet sind, während ein Drittes eine Sammlung von Wagner-Caricaturen enthält*). Der wüthendste und in Folge seiner Stellung und seines Einflusses mächtigste unter den Gegnern Wagner's war Fétis der Aeltere — derselbe, der die Kühnheit besessen hatte, die Harmonien in Beethoven's Neunter Symphonie zu „corrigiren", und ferner derselbe, der, wie wir in dem Capitel über „Tannhäuser" gesehen haben, ein Jahr vor Abhaltung der ersten Bayreuther Festspiele die Ueberzeugung erlangt hatte, daß die Wagner-Verehrung im Deutschland im Absterben begriffen sei.

Fétis schrieb 1852: „Wagner's Bemühungen wirken in der Richtung der Umgestaltung der Kunst durch ein System und nicht durch Inspiration. Und weshalb ist dies der Fall? Weil ihm die Begeisterung fehlt, weil er keine Ideen hat, weil er sich dieser Schwächen vollständig bewußt ist und sie zu bemänteln sucht." Fétis entdeckte auch, daß Wagner „Melodie und Rhythmus unterdrückt", was gewiß ein Vergehen ist, das von der Polizei hätte verhindert werden sollen.

Im letzten Bande von Fétis' „Biographie des Musisiens" (1875) begegnen wir in den Bemerkungen über den „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" folgender tiefsinnigen Lösung der Frage, weshalb es Menschen giebt, die sich für Wagner interessiren:

„Einige der Zuhörer bewunderten aufrichtig und ehrlich diese Musik, die sie nicht verstanden, Andere wurden sehr von ihr gelangweilt; aber die Deutschen besitzen eine wunderbare Gabe, sich im Theater geduldig langweilen zu lassen, ohne ihre Sitze zu verlassen. Es wurde sehr viel über „Tannhäuser" und „Lohengrin" gesprochen, und das ge-

*) George Servières „R. Wagner jugé en France"; „Les Ennemis de Wagnér" (von diesem konnte ich kein Exemplar erhalten); J. Grand-Cartaret, „Wagner en Caricature".

nügte, in Jedem den Wunsch zu erwecken, die Opern zu hören. Heute (1875) ist die Neugierde befriedigt, und Gleichgiltigkeit ist an ihre Stelle getreten. Was einst die Musik der Zukunft genannt wurde, ist bereits die Musik der Vergangenheit geworden."

Es scheint kaum der Mühe werth zu sein, nach diesem vernichtenden Schlag noch andere Urtheile französischer Kritiker zu erwähnen. Wir wollen aber doch noch zwei besonders interessante Muster aus den Sammlungen aufnehmen. Felix Clément sagt in seinem „Dictionnaire des Opéras" über „Lohengrin", daß die Partitur „vor Allem ermüdend" ist, und von der Einleitung sagt er:

„Trotz des Enthusiasmus der deutschen Colonie (man achte auf die schlaue Anspielung!) konnten die Hörer dieser Symphonie, die zu gekünstelt ist, um den Namen einer Einleitung zu verdienen, in ihr Nichts sehen als eine Reihenfolge akustischer Effecte, ein geschickt behandeltes Crescendo, ein nicht enden wollendes Tremolo auf den ersten Saiteninstrumenten, das das sonore Eingreifen der Blechinstrumente einleitete — und das Alles *ohne den Schatten einer Idee*; es ist eine kühne Lossagung von Allem, was die Menschen bisher Musik zu nennen sich geeinigt hatten."

Der berühmte Pariser Kritiker Scudo hörte im Jahre 1860 einige Compositionen Wagner's. Er fand den „Tannhäuser"-Marsch zufriedenstellend, aber die oben erwähnte „Lohengrin"-Einleitung war zu hoch für ihn, und er beschrieb sie als „fremdartige Töne, merkwürdige Harmonien, die nicht zusammenhängen und zu keiner greifbaren Idee hinleiten. Man könnte das Stück mit einem Organisten vergleichen, der ein neues Instrument prüfen will und seine Finger planlos über die Tasten gleiten läßt, um den Ton der einzelnen Register zu hören". Das dürfte genug sein. Man stelle sich vor, daß dieses chaotische Machwerk bis zum heutigen Tage unsere Concertsäle und Opernhäuser heimsucht!

Auch England und Amerika haben ihre „Lohengrin"-Kritiker gehabt, die den Anderen in keiner Weise nachstanden. Wir haben hier nur für zwei Beispiele Platz: Im Jahre 1856 schrieb der Kritiker der „New-York Times" über Wagner: „Es scheint uns höchst unwahrscheinlich, daß er als Componist irgend welchen Enthusiasmus hervorrufen wird .. Die ganze Oper „Lohengrin" enthält vom Anfang bis zum

Ende kein Dutzend Takte, die wirkliche Melodie genannt werden können. Es ist die wildeste Art des planlosen Herumirrens, ohne jede organische Form oder logische Entwicklung" u. s. w. Der bekannte englische Musikhistoriker und Lehrer Dr. John Hullah hörte „Lohengrin" erst im Jahre 1875 und schrieb damals noch, daß er die Oper langweilig fände. „Sie wird eine Zeit lang das Publicum anziehen," prophezeite er, „daß aber Werke, wie „Lohengrin", die — wenn wir das Wort „Musik" in dem Sinne auffassen, der seit Jahrhunderten dafür gegolten hat — als Opern ohne Musik bezeichnet werden können, jemals die menschliche Seele dauernd fesseln sollten, ist für uns einfach unfaßlich". (Hullah selbst hat die hervorgehobenen Worte unterstrichen.)

Um aber den höchsten Gipfel des gegen „Lohengrin" geführten Kampfes kennen zu lernen, müssen wir auf einen Augenblick nach Deutschland zurückkehren. Otto Jahn, der wohlbekannte Biograph Mozart's, hat den Ruhm, die wüthendsten Angriffe auf Wagner's erste Opern verübt zu haben. Einige seiner Bemerkungen über „Tannhäuser" sind bereits angeführt worden. „Lohengrin" wird von ihm noch viel erbarmungsloser zerfetzt, in einer fünfzig Seiten langen Broschüre, nach deren Durchlesung man sich zu allererst die Frage vorlegen muß: „Weshalb hat ein so großer Mann wie Otto Jahn soviel Zeit und Raum vergeudet, um eine so verächtliche und erbärmliche Mißgeburt wie diesen „Lohengrin" zu vernichten?" Nach Jahn enthält die Oper kaum einen versöhnenden Zug, weder in musikalischer noch in poetischer Beziehung. Aus einigen Beispielen werden wir verstehen, was er für die Fehler des Werkes hält. Elsa wird getadelt, weil sie einfach „ein nervenschwaches Mädchen" sei. Weshalb soll Elsa aber kein nervenschwaches Mädchen sein? Muß jeder Charakter einer Oper oder eines Dramas ein Muster von moralischer und körperlicher Vollkommenheit sein? Was für ein Stümper war dann Shakespeare zum Beispiel, als er solche Charaktere wie die Schwestern Cordelia's schuf! Jahn scheint, wie so viele andere Kritiker,

seine Ansichten über ein vollkommenes Drama aus Sonntagsschulbüchern, in denen es nur Engel und Teufel, aber keine Charaktere mit gewöhnlichen menschlichen Schwächen giebt, geschöpft zu haben.

Von einer der Perlen der Oper: „Athmest Du nicht mit mir," sagt Jahn, daß „man durch einen süßlichen Schwulst haarsträubender Harmonien hindurchgepeinigt wird, so widernatürlich und unwahr als die romantische Rhetorik der Textesworte." Der Leser sollte diese Stelle im dritten Act der Oper nachschlagen und dann in stummem Erstaunen sich vor den Wundern beugen, welche die deutsche Kritik vor vierzig Jahren hervorbrachte! Filippo Filippi nennt dieselbe Stelle „exquisit, man möchte beinahe sagen à la Gounod, wenn sie Wagner nicht vor Gounod geschrieben hätte." Von dem Schluß des letzten Acts, wo Lohengrin Elsa verläßt, sagt der Italiener: „Die Musik des ersten Acts mit dem Motiv des heiligen Grals ertönt wieder, wir hören die Töne, die den geheimnißvollen Schwannachen angekündigt hatten und ihn jetzt fortgeleiten. Diese musikalische Wiederholung übt eine magische Wirkung aus, selbst ungläubige Skeptiker und Atheisten fühlen sich von einer mystischen Atmosphäre religiöser Schwärmerei umgeben." Und was sagt der Deutsche Jahn über dieselbe Verwendung des Leitmotivs? Er nennt es „den rohen Materialismus äußerlicher Kennzeichen"!

Nach Jahn ist selbst in Wagner's Harmonien nichts Neues enthalten. Er giebt indessen zu, daß sie oft „schlagend" wirken und vergleicht sie in witziger Weise mit einem Menschen, der sich in einer Gesellschaft damit amüsirt, allen Anwesenden Ohrfeigen zu versetzen: — „mitunter hagelt es förmlich Püffe." Auch der Chor wird in das allgemeine Verdammungsurtheil eingeschlossen. „Er hat nicht das Geringste von dramatischer Individualität," sagt Jahn und fügt hinzu, „daß der Chor an der Handlung keinen Theil nimmt und fast überall ebenso gut hinter den Coulissen singen könnte." Aus allen diesen Umständen wird der Schluß gezogen, daß „Lohengrin" eine „ephemere Schöpfung" ist, „obgleich sie

das Publicum eine kurze Zeit täuschen mag, weil sie die Fehler und Schwächen ihrer Zeit ausnützt."

Nun könnte man zur Vertheidigung Jahn's und seiner giftsprühenden Collegen anführen, daß ihr erstaunliches Urtheil zum Theil wenigstens die Folge mangelhafter Vorstellungen war, die den Intentionen des Componisten nicht gerecht wurden. Der Vorwurf zum Beispiel, daß „der Chor an der Handlung keinen Theil nimmt", war vielleicht oder sogar wahrscheinlich berechtigt, soweit die nachlässige Leipziger Vorstellung im Jahre 1854 in Betracht kommt, auf welche Jahn's zuerst in den „Grenzboten" veröffentlichter Artikel sich bezog, und dasselbe läßt sich jedenfalls von anderen Einzelheiten sagen. Aber Jahn kann diese schmeichelhafte Entschuldigung nicht gelten lassen, denn er druckte das Essay viele Jahre später unverändert in Buchform wieder ab. Und haben nicht ebenso ausgezeichnete Kritiker wie er ganz gleiche Bêtisen nach den vorzüglichen „Nibelungen-" und „Parsifal"-Aufführungen in Bayreuth begangen? Nein, wir haben es hier mit reiner, unverfälschter Dummheit zu thun, nur diese kann solche Kritiken, wie sie auf den vorhergehenden Seiten aufgeführt wurden, erklären, — nur eine geistige Umnachtung, die nicht nur ein musikalisches und ästhetisches, sondern ein psychologisches, für Darwinianer besonders anregendes Interesse hervorruft.

Aber halt! Vielleicht fügen wir den Feinden Wagner's doch ein großes Unrecht zu. Einer der Erzphilister im Reiche der Musik, Joseph Bennett, legte folgende bemerkenswerthe Beichte in der Londoner „Musical Times" vom April 1884 ab:

„Es ist für die Musik am besten, wenn ein gottbegabter Sänger wie Beethoven oder Schubert oder Schumann im Leben schwere Sorgen, Enttäuschungen und Prüfungen durchzumachen hat. Das ist die richtige Schule für einen Menschen, der aus dem eigenen Herzen zu den Herzen Anderer zu sprechen hat, der aus der Fülle der eigenen Erfahrung schöpfen soll, um die zartesten Saiten der Gefühle seiner Mitmenschen in Schwingungen zu versetzen."

Ist es möglich, daß uns in diesen Worten das Geheimniß einer riesigen internationalen Verschwörung von Kritikern enthüllt wird, wie es die Welt nie zuvor gesehen hat? Wir

können kaum daran zweifeln. Verschwendete nicht Rossini die letzten neununddreißig Jahre seines Lebens in Nichtsthun, weil er reich und berühmt geworden war? Und beklagte nicht jeder Musikfreund den Verlust des halben oder ganzen Dutzend solcher Opern wie „Wilhelm Tell", die Rossini der Welt vielleicht gegeben haben würde, wenn er nicht zu früh reich und berühmt geworden wäre? Verringerte sich Meyerbeer's Productivität nicht auch über alle Maßen, nachdem er reich und berühmt geworden war? Sollte Wagner — der, nach dem „Rienzi" zu urtheilen, bestimmt schien, der Nachfolger Rossini's und Meyerbeer's zu werden — in derselben Weise entarten und dadurch der musikalischen Welt einen unwiederbringlichen Verlust zufügen dürfen? Sollten alle gesammelten Erfahrungen unbeachtet bleiben? Nun und nimmermehr. Und diese weisen und liebreichen Kritiker steckten die Köpfe zusammen und beschlossen, Alles zu thun, was in ihren Kräften stand, um Wagner vor dem Schicksal Rossini's und Meyerbeer's zu behüten. Ihre Bemühungen waren auch erfolgreich: Wagner wurde nicht zu schnell reich und berühmt, er hörte bis in seine letzten Lebensjahre nicht zu schaffen auf, — und sein Ruhm wird größer von Jahr zu Jahr, während der der beiden anderen Meister, die sich des Lobes der Kritiker erfreuten, ebenso schnell abnimmt. Und für dieses Resultat müssen sich die Bewunderer Wagner's bei den feindlichen Kritikern bedanken!

Die litterarische Periode.

Sechs Jahre für die Musik verloren.

Kritiker auf allen Seiten, Kritiker in allen Ecken, überall Kritiker und kein Wort des Lobes oder der Anerkennung! Darf man sich wundern, daß Wagner nach solcher Behandlung seitens der musikalischen „Sachverständigen", meistens alte Leute, an seinen Freund Uhlig schrieb: „Halten wir uns an die Jugend, das Alter laßt verrecken, an dem ist Nichts zu holen!"

Wenn diese musikalischen Richter den Scharfblick eines Liszt besessen und begriffen hätten, daß die höchste Pflicht der Kritik darin besteht, ein Genie zu entdecken und die ganze Welt mit seinen Leistungen bekannt zu machen, dann würde Wagner sich wahrscheinlich niemals mit der Revolution eingelassen, sondern sein zwölfjähriges Exil vermieden haben. Statt dessen hätte er aller Wahrscheinlichkeit nach alle ein oder zwei Jahre eine neue Oper für sofortige Aufführung in Dresden geschrieben. Aber das Unglück war einmal geschehen, er war ein Ausgestoßener und konnte nicht einmal die Aufführung seiner Werke überwachen. Die Feindseligkeit der Presse, verbunden mit der Unfähigkeit der Sänger und Dirigenten und der Thatsache, daß auch nur annähernd richtige Aufführungen seiner Opern nur selten zu erreichen waren, überzeugte ihn von der Zwecklosigkeit, neue Opern zu verfassen, ehe die alten wenigstens einigermaßen gerecht

behandelt wurden. Ebenso war er aber fest entschlossen, der Welt das freiwillig nicht gewährte Verständniß und die ihm gebührende Anerkennung auf die eine oder die andere Weise abzuzwingen, und während seiner zwangsweisen Abwesenheit von dem Schauplatz, auf dem der Kampf selbst ausgefochten werden mußte, blieb die Feder seine einzige Waffe. Deshalb setzte er sich nieder und schrieb eine Anzahl theoretischer Abhandlungen, die seinen Opern den Weg bahnen sollten. Und so kam es, daß er am 17. December 1853 an Liszt schreiben konnte: „Fünf Jahre habe ich keine Musik geschrieben."

Fünf Jahre — nein, sechs Jahre, sechs der besten Jahre seines Lebens, unmittelbar nach der Vollendung des „Lohengrin" — hat der größte dramatische Componist, den die Welt je gesehen, verstreichen lassen, ohne eine Note zu schreiben! Kann der Leser fassen, was das bedeutet? Es bedeutet, daß die Welt zwei oder drei unsterbliche Opern verloren hat, die der Meister während dieser sechs Jahre componirt haben könnte und wahrscheinlich componirt hätte, wenn die unsympathische Welt ihn nicht in die Rolle eines aggressiven Reformators und Revolutionärs hineingedrängt hätte.

Es ist zweifelsohne richtig, daß auch die theoretischen Schriften, welche wir dieser Periode verdanken, ihren Werth haben, aber zwei weitere Wagner-Opern würden die Welt unendlich mehr bereichert haben, als die Essays und Bücher: „Kunst und Revolution" (1849), „Kunst und Klima" und „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850), „Oper und Drama" (1851), „Das Judenthum in der Musik" (1852) und selbst die autobiographische „Mittheilung an meine Freunde" (1851), die in diesen Jahren entstanden. Mit Ausnahme des letzten Theiles von „Oper und Drama" gehört keine dieser Schriften zu Wagner's besten litterarischen Erzeugnissen, und einige von ihnen sind so trocken, so schwer verständlich und uninteressant, daß nur ein enthusiastischer Bewunderer der Opern Wagner's im Stande sein wird, sie von Anfang bis zu Ende durchzuarbeiten. In einigen der früheren und

späteren Essays, in denen er theatralische und musikalische Angelegenheiten mit besonderer Bezugnahme auf thatsächliche Vorkommnisse bespricht, zeigt sich Wagner als einer der klarsten und kraftvollsten Schriftsteller Deutschlands: wir finden dort ganze Seiten, deren lebhafte, gedrängte und streng gegliederte Sprache dem Besten, das Heine und Schopenhauer geschaffen haben, an die Seite gestellt werden darf. Aber in der Zeit, von der wir jetzt sprechen, stand Wagner noch nicht unter dem litterarischen und philosophischen Einfluß Schopenhauer's. Damals ahmte er den Stil und die Denkart eines weit tiefer stehenden Philosophen nach, Ludwig Feuerbach's, dem auch wirklich „Das Kunstwerk der Zukunft" von seinem „dankbaren Bewunderer", dem Verfasser, zugeeignet ist*). In den Briefen Wagner's aus jener Zeit wird Feuerbach häufig erwähnt. Einmal bittet er Uhlig, ihm ein vollständiges Exemplar der Werke des Philosophen zu schicken, und in einem anderen Briefe theilt er mit, Feuerbach habe ihm geschrieben, er verstehe nicht, wie zwei verschiedene Ansichten über seine Schrift möglich seien; er habe sie mit Enthusiasmus und Entzücken gelesen und müsse ihm seines tiefsten Mitgefühls und wärmsten Dankes versichern. Daß Feuerbach sich geschmeichelt fühlte, ist nur natürlich, denn Nachahmung ist die aufrichtigste Form der Schmeichelei; es muß aber bedauert werden, daß Wagner jemals unter den Einfluß dieses verschwommenen Schriftstellers über sociale und religiöse Fragen kam, denn er wurde dadurch verführt, in der altmodischen deutschen metaphysischen Weise über allerlei verwickelte und dunkle Fragen zu grübeln und zu schreiben, was weder interessant noch belehrend ist, weil es sich beinahe ausschließlich mit Muthmaßungen, Theorien und einfachen Behauptungen beschäftigt, feststehende Thatsachen aber stolz ignorirt. Wir begegnen in diesen Essays auch einem gewissen schwülstigen und bombastischen Stil, den der Componist in der

*) Bei dem Wiederabdruck in den Gesammelten Schriften wurde diese Widmung weggelassen.

Musik bereits mit dem „Rienzi" hinter sich gelassen hatte, der auf dem neuen Gebiet der Litteratur ihn aber noch immer bedrückt — und den Leser auch. Trotz alledem enthalten selbst diese Essays einzelne erfrischend aufklärende Abschnitte, während gewisse Theile von „Oper und Drama", der Form wie dem Inhalt nach, zu den fesselndsten und wichtigsten Beiträgen zu rechnen sind, die jemals zur Geschichte, Kritik und Aesthetik der Musik geliefert worden sind.

Kunst und Revolution.

Ueber die erste dieser theoretischen Schriften schrieb Liszt in freimüthiger Weise an Wagner, nachdem der letztere ihn von der Vollendung von „Oper und Drama" in Kenntniß gesetzt hatte: „Auf Dein Buch freue ich mich sehr; vielleicht versuche ich bei dieser Gelegenheit, Deine Ideen etwas mehr zu fassen, was mir bei Deinem Werk „Kunst und Revolution" nicht gut gelingen konnte, — und koche dazu eine französische Sauce." Wenn selbst der Hohepriester Liszt den Gedankengang von „Kunst und Revolution" nicht erfassen konnte, so läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß auch hier eine „französische Sauce" nothwendig war, um das Gericht schmackhaft zu machen. Den wesentlichen Punkt des Essays bildet ein Vergleich der modernen mit der alten griechischen Kunst. Der griechische Künstler war conservativ, weil seine Kunst einen Theil des Lebens der Nation bildete. Die moderne Kunst ist dagegen zu einem Luxusartikel für Wenige ausgeartet; während den alten Tragödien der großen Dichter 30000 Griechen lauschten, besuchen jetzt ein paar hundert Bankiers und Kaufleute das Theater, ermüdet durch die schwere Arbeit des beendeten Tages, daher unwillig, den Geist mit schwierigen Problemen zu plagen, und bereit, die Frivolität und Tändelei der italienischen Oper anzuhören, die ihnen bald eine hübsche Melodie, bald den anmuthigen Sprung einer Tänzerin, hier einen farbenreichen scenischen Effect, dort einen vulcanischen Ausbruch des Orchesters bietet, ohne einen künstlerischen Zusammenhang zwischen allen diesen

Dingen herzustellen. Solchen Zuständen gegenüber kann ein wirklicher Künstler nicht conservativ, sondern nur revolutionär sein. Um Wagner's eigene Worte zu gebrauchen: „Bei uns ist die ächte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatz zur gültigen Allgemeinheit existirt." Bei den Griechen regelte die Aesthetik die Gewohnheiten, im modernen Leben thut es die Zweckmäßigkeit. Nicht einmal in Bezug auf die Sklaverei sind wir den Griechen voraus, denn in Wirklichkeit sind die Sklaven nicht frei, sondern alle Freien sind Sklaven geworden — Sklaven der unaufhörlichen Arbeit in Werkstätten und Fabriken, die in dem Herzen des Einzelnen wie in der Gesammtheit alle Gedanken und Principien ertödtet, die nicht auf Verwirklichung des Praktischen, des Zweckmäßigen sich beziehen.

Die Herrschaft des Handels hat die Kunst vernichtet, sie selbst ist zum Geschäft geworden:

„Was hat wohl den Architekten empört, wenn er seine Schöpferkraft auf Bestellung an Kasernen und Miethwohnhäusern zersplittern mußte? Was kränkte den Maler, wenn er die widerliche Fratze eines Millionärs porträtiren, was den Musiker, wenn er Tafelmusiken componiren, was den Dichter, wenn er Leihbibliothekromane schreiben mußte? Was war dann sein Leiden? Daß er seine Schöpfungskraft an den Erwerb vergeuden, seine Kunst zum Handwerk machen mußte! — Was aber hat endlich der Dramatiker zu leiden, wenn er alle Künste zum höchsten Kunstwerk, zum Drama vereinigen will? Alle Leiden der übrigen Künstler zusammen!"

Gedanken dieser Art waren es, die Wagner veranlaßten, an F. Heine zu schreiben, daß „unsere ganze öffentliche Kunst keine Kunst ist, sondern nur künstlerisches Handwerk, daß sie mit allen Fundamenten, auf die sie aufgebaut ist, ohne Erbarmen zum Teufel fahren muß."

Was soll geschehen, um diese Zustände zu verbessern? Wagner's Vorschläge sind ebenso charakteristisch, wie vollständig utopisch. Er fordert die Staatsmänner auf, die Kunst von dem Joch der Industrie zu befreien, damit die Künstler wieder in den Stand gesetzt werden, um der Kunst und nicht um des Gewinnes willen zu schaffen. Der Anfang soll mit dem Theater gemacht werden, weil die dramatische Kunst den größten Einfluß ausübt. Der Staat sollte das

Theater und alle an ihm thätigen Künstler unterhalten, und das Publicum müßte freien Zutritt haben.

Wagner spricht hier selbstverständlich pro domo, vergißt aber, daß selbst Staatsmänner derartige Reformen nicht einführen können, wenn die öffentliche Meinung sie nicht verlangt. Und die öffentliche Meinung ist heutzutage leider nicht dieselbe wie in Griechenland zu Perikles' Zeiten, als die öffentlichen Gelder auch für andere als nothwendige und zweckmäßige Ausgaben bewilligt wurden und, wie sich Aristoteles ausdrückt, jeder Bürger ein Kunstrichter war. Gleichzeitig enthüllt uns Wagner's Plan aber seinen enormen Egoismus, denn man kann ohne Mühe zwischen den Zeilen lesen, daß der Haupt- und Endzweck seines revolutionären Ideals — in politischer, gesellschaftlicher und künstlerischer Beziehung — nur darin bestand, die Wege für vollkommene Aufführungen und allgemeine Würdigung seiner eigenen Musikdramen zu ebnen. Liszt und Uhlig konnten sich derartigen, monumentalen Egoismus nicht vorstellen, deshalb blieb ihnen Wagner's Gedankengang in diesem Essay dunkel. Für uns aber, die wir wissen, daß es Wagner 27 Jahre später gelang, in Bayreuth eine Art von olympischen Festen in's Leben zu rufen, ist es nicht schwer, die noch etwas unklaren und unbestimmten Aeußerungen in „Kunst und Revolution" als eine vorläufige Verkündigung des Bayreuther Plans zu erkennen, der ja auch kaum zwei Jahre später in seinem Kopfe feste Form annahm.

Das Kunstwerk der Zukunft.

Wenn ein Mensch ein Essay schreibt, so wünscht er natürlich, daß es möglichst viel Aufmerksamkeit erregt, und ganz besonders stark ist dieser Wunsch, wenn es sich um ein revolutionäres Essay handelt. Uhlig war es, der freiwillig die Pflicht übernommen hatte, für die Beachtung der Schriften des verbannten Freundes Sorge zu tragen. „Wichtig ist mir nur Eines," schrieb Wagner, „daß sie möglichst viel gelesen werden; was hierzu beigetragen werden

kann, ist mir lieb: ob sie heruntergerissen werden, ist sehr gleichgültig, und zwar weil es sehr natürlich ist. Ich bringe ja keine Versöhnung mit der Nichtswürdigkeit, sondern den unbarmherzigsten Krieg." Dieser „unbarmherzigste Krieg" wurde in einem neuen Essay fortgesetzt, das er verfaßte, nachdem „Kunst und Revolution" beendet war. Sobald Wagner eine neue Arbeit, musikalischer oder litterarischer Art, in Angriff nahm, warf er sich mit seiner vollen Kraft darauf, und für den Augenblick erschien ihm alles Andere unbedeutend. „Mich hat die Wuth zu einer neuen litterarischen Arbeit gefaßt," schreibt er am 16. October an Uhlig, und an demselben Tage empfing Heine einen Brief, der folgende charakteristischen Mittheilungen enthielt:

„Nachdem ich endlich hier zur häuslichen Ruhe gekommen bin, brennt es mir auf allen Fingern, meine Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft," zu schreiben, deren Abfassung und Herausgabe mir zu einer Herzensnothwendigkeit geworden ist. Die Arbeit dehnt sich nun unter meinen Händen unwillkürlich zu dem vollen — und wie ich nun sehe — ihr nöthigen Maße aus, — und — ich denke, Du kennst mich — wenn ich so Etwas vorhabe, so verwünsche ich die Zeit, die ich an Essen, Schlafen und nothwendige Erholung wenden und meiner Arbeitslust dafür abzwicken muß. Um keinen Preis der Welt könnte ich mich daher jetzt entschließen, einen Vormittag zum Briefschreiben abzulassen."

Die neue Schrift wurde nach ihrer Vollendung an Uhlig zur Beurtheilung geschickt, aber dieser arme Jünger scheint wiederum Schwierigkeiten gehabt zu haben, den Gedankengang zu erfassen, und Wagner vermuthet ganz richtig, er müsse seinen Plan „schlecht ausgeführt haben". Denn das Werk ist kein Muster klarer Auseinandersetzung, wenn es auch viele interessante Ideen enthält. Die Grundidee der Schrift finden wir in folgenden Worten Wagner's an Uhlig:

„Wenn ich aber nachweisen will, daß die bildende Kunst, als eine künstliche, von der wirklichen Kunst nur abstrahirte Kunst, in der Zukunft ganz aufhören müsse, wenn ich somit dieser, heute als Hauptkunst sich gerirenden, bildenden Kunst — Malerei und Bildhauerei — ein Leben in der Zukunft ganz absspreche, so giebst Du mir wohl zu, daß das mit zwei Strichen nicht abgemacht werden konnte und durfte."

Das versteht sich eigentlich von selbst. Wagner widmet diesem erstaunlichen Unternehmen denn auch volle 167 Seiten. Er sucht zu beweisen, daß die Künste zu Grunde gingen, weil nach der Epoche der griechischen Tragödie jede für sich allein zu bestehen suchte, und daß das einzige Mittel, das wahre Kunstwerk — das „Kunstwerk der Zukunft" — wiederzuschaffen, darin besteht, alle diese Künste wieder im Musikdrama zu vereinigen. Wir dürfen den Egoismus Wagner's beinahe erhaben nennen, wenn wir sehen, mit welcher Ausführlichkeit er hier erörtert, daß die leblose Bildhauerkunst in dem lebenden, beweglichen Schauspieler verschwinden sollte; daß der einzig echte Maler der Künstler ist, der Scenerien für das Theater malt; daß es das wichtigste und höchste Amt des Architekten ist, Tempel für die darstellende Kunst zu schaffen; daß endlich der Dichter vollständig in dem Musiker aufgehen sollte. Liszt hatte Recht, wenn er sagte, daß Wagner einen glühenden Fanatismus für seine Kunst besäße. Wir lächeln wohl bei dem Gedanken, daß ein Mann von 36 Jahren sich von übersprudelndem Enthusiasmus für seine Kunst zu der Forderung hinreißen ließ, alles Andere müsse hinweggeräumt werden, um für sie Raum zu schaffen, wir verstehen aber auch, daß dieses Aufwallen zerstörender Lava der normale Zustand eines jungen Vulcans ist. Wenn wir diese Punkte erwogen haben, verzeihen wir den schlechten Stil des Essays und bemerken mit Anerkennung und Dankbarkeit die zahlreichen bewunderungswerthen Aphorismen und Aperçus, die in dem „Kunstwerk der Zukunft" eingeflochten sind.

Nach Beendigung dieser Schrift erklärte Wagner: „Dies wird meine letzte schriftstellerische Arbeit gewesen sein." Und an Liszt schrieb er: „Ich bin nun frei alles Hanges zum Theoretischen geworden und bin nun so weit, daß ich nur noch Lust zu Kunstwerken selbst verspüre." Aber schon drei Wochen später bläst der Wind aus einer anderen Richtung: „Ich war nach der Abfassung der Arbeit so bestimmt, nicht mehr in der Weise zu schriftstellern, daß ich jetzt darüber lachen muß: nach allen Seiten hin quillt in

mir die Nothwendigkeit hervor, wieder zu schreiben." Mit einem Essay konnte er sich in jedem Falle einige Gulden für seine bedenklich leere Kasse verschaffen. Bald darauf wurde also dem Redacteur der „Deutschen Monatshefte" eine jener gewichtigen metaphysischen Abhandlungen zugeschickt, die auf deutschem Boden so prächtig zu gedeihen scheinen und auf sechzehn Seiten in möglichst umständlicher und verworrener Weise das erläutern, was sich klar und deutlich hätte auf sechs Seiten sagen lassen. Diese Arbeit führte den Titel „Kunst und Klima" und war geschrieben worden, wie uns der Verfasser selbst mittheilt, um „den faulen, feigen und abgeschmackten Einwurf des „Klimas" in seiner Nichtigkeit darzustellen", das heißt, um den in einer Erwiderung auf sein erstes Essay gemachten Einwand zu widerlegen, daß klimatische Verhältnisse die Wiederholung der griechischen nationalen Kunstepoche in nördlichen Breiten unmöglich machen würden. Wagner stellt sich auf den Standpunkt, daß Cultur und Kunst, wie jede andere Form hoher Civilisation, nicht in tropischen Ländern zur höchsten Blüthe gelangt sind, sondern in Gegenden, wo der unablässige Kampf mit den Elementen die Kraft des Menschen am meisten entwickelt:

„Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wohllüstigen Blumenlande Indien ward daher die wahre Kunst geboren, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas, auf dem steinigen Boden und unter dem dürftigen Oelbaume von Attika stand ihre Wiege: — denn hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles — hier ward der wahre Mensch erst geboren."

Oper und Drama.

Wir gelangen jetzt zu dem längsten und bei Weitem wichtigsten jener ersten theoretischen Essays, dem 407 Seiten langen Werk, welches den Titel „Oper und Drama" trägt. Seine vorhergehenden Arbeiten hatten kaum eine Aufnahme gefunden, die Wagner ermuthigen konnte, in dieser Richtung fortzuschreiten. „Daß sie im Allgemeinen gar nicht weiter beachtet werden würden," schrieb er, „setzte ich bereits voraus: daß sie aber auch von den Wenigen aus unserer

eigenen Partei, die sie beachteten, meist gar nicht einmal verstanden wurden, das habe ich endlich nur mit tiefem Seufzen wahrnehmen können. Das Vorurtheil steckt so grundfest, daß nur das Leben selbst es brechen kann." Trotzdem beharrte er auf dem eingeschlagenen Pfade, denn was hätte er sonst thun sollen? Er brauchte dringend Geld, und diese Essays brachten ihm wenigstens genug ein, um die Kosten des Haushalts für einige Wochen zu decken. Es war zwecklos, weitere Opern zu componiren, denn die letzte, die er geschrieben hatte, war drei Jahre lang unbeachtet geblieben, bis sie in Weimar aufgeführt wurde, und schlummerte dann wieder drei Jahre. Damals schrieb er an Uhlig: „So quälte mich jetzt die Wahl, was ich zunächst thun sollte: sollte ich eine neue Dichtung verfassen, ein Buch oder Aufsätze schreiben? Ich kam mir so willkürlich und mein ganzes Thun so unnütz und unnöthig vor." Die verschiedenartigsten Pläne erfüllten ihn. Liszt suchte ihn zu bewegen, „Siegfried's Tod" zu componiren; er selbst dachte daran, ein Epos zu dichten, das Achilles zum Gegenstand hatte, oder Aufsätze über die Erlösung des Genies oder die Unschönheit der Civilisation zu schreiben.

Liszt gegenüber sprach er sich zu jener Zeit in folgenden Worten aus: „Zu litterarischen Arbeiten fühle ich keinen Trieb mehr: ich predige im Ganzen doch tauben Ohren." Trotz alledem ergriff er aber doch wieder die Feder und widmete volle vier Monate ununterbrochener Thätigkeit der sorgfältigsten und ausführlichsten aller seiner litterarischen Arbeiten. Wie er selbst sagt, scheut er keine Mühe, um exact und vollständig zu sein, und nahm sich daher von Anfang an vor, jede Eile zu vermeiden, um nicht oberflächlich zu werden. Anfänglich war es seine Absicht, dieses neue Essay „Das Wesen der Oper" zu nennen, als es sich aber unter seinen Händen immer mehr ausdehnte, wählte er den Titel: „Oper und Drama." Wie gewöhnlich arbeitete er „mit fanatischem Fleiße", um seine eigenen Worte zu gebrauchen, und, gleichfalls wie gewöhnlich fertigte er eine durchgesehene und corrigirte Reinschrift für Uhlig an, der einen Verleger in

Deutschland finden sollte. Im Februar 1858 spricht er den Wunsch aus, das „verhaßte Manuscript" aus dem Hause zu haben, und stellt die Beendigung der ganzen Arbeit für Mai in Aussicht. Im Juni hielt er vor einem kleinen Kreise von Freunden und Bekannten in Zürich einige Vorlesungen, in denen er Abschnitte aus diesem Essay vorlas. Außerdem erschienen ausgewählte Stellen in verschiedenen Zeitschriften, um die Aufmerksamkeit des Publicums zu erwecken, aber erst im September sah die Arbeit in Buchform das Licht der Welt. Der Erfolg scheint größer gewesen zu sein, als bei seinen vorhergehenden Versuchen auf diesem Gebiete, denn sechs Monate später nennt Wagner den Absatz in höchstem Grade zufriedenstellend und fügt hinzu, der Verleger mache ihm Hoffnung auf die Möglichkeit einer zweiten Auflage. Er hatte beabsichtigt, für „Oper und Drama" ein Honorar von sechzig Friedrichsd'or zu fordern, erhielt aber nur zwanzig Friedrichsd'or bei Ablieferung des Manuscripts und die Zusage einer zweiten Summe von derselben Höhe nach Verkauf von 500 Exemplaren. Man denke sich: Zwanzig Friedrichsd'or für vier Monate angestrengter Arbeit! Gewiß hatte er Recht, wenn er die Mittheilung von dem Glücke, das ihm widerfahren, als er einen Verleger fand, mit den Worten schloß: „Aber — — — wenn ich mich von meiner Schriftstellerei ernähren müßte!"

Während er mit der Arbeit beschäftigt war, bezeichnete er sie als „von der außerordentlichsten Wichtigkeit" für sich selbst und sprach die Hoffnung aus, sie werde auch für Andere nicht unwichtig sein. „Der erste Theil," schrieb er an Uhlig, „ist der kürzeste und leichteste, vielleicht auch der unterhaltendste; der zweite geht tiefer, und der dritte — ist ein Stück Arbeit, das — auf den Grund geht."

Dieser Grund war augenscheinlich zu tief für die musikalischen Schriftsteller jener Zeit. Sie konnten den Sinn seiner neuen Kunsttheorien nicht verstehen, und man darf sie dafür nicht rückhaltlos verurtheilen, soweit sie Wagner's Ansichten nicht absichtlich und böswillig entstellten, was sehr häufig geschah und auch jetzt noch gelegentlich geschieht. Denn, abgesehen

von dem nicht selten dunkeln und verworrenen Stil des Verfassers, mußte er wie der Leser darunter leiden, daß es nicht möglich war, an der Hand von Beispielen aus vorhandenen Werken einige der aufgestellten neuen Grundsätze zu erläutern.

Wagner beginnt mit dem Hinweis, daß die Operncomponisten bisher dem, die Grundlage aller Fehler bildenden Irrthum anheimgefallen seien, die Musik zum Hauptzweck und das Drama lediglich zu einem Mittel zum Zweck zu machen, während in Wahrheit das Drama der Hauptzweck sein müsse und die Musik nur dazu dienen dürfe, dasselbe vollständig zu verdeutlichen. Dementsprechend widmet er nur den ersten Theil seines Werkes der Opernmusik („Die Oper und das Wesen der Musik"), während der zweite „Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst" behandelt und in dem dritten „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft" besprochen wird.

Der zweite ist der am wenigsten wichtige dieser drei Theile. Hier beschreibt der Verfasser, nachdem er seine Abneigung gegen das rein litterarische oder Buch-Drama, das nicht zur Aufführung im Theater bestimmt ist, ausgesprochen hat, die Entstehung des modernen Dramas aus dem Roman und bespricht dann die Werke und Principien großer Dramatiker wie Shakespeare, Goethe, Schiller, Racine u. s. w. Im dritten Theil (der wohl das originellste und werthvollste musikalisch-ästhetische Essay bildet, das wir besitzen) wird erwogen, ob Stoffe aus der Sage oder der Geschichte besser für die Oper geeignet sind, ob Alliteration oder Reim vorgezogen werden soll; die Leitmotive werden besprochen; die Frage, ob Dichter und Componist zwei verschiedene Personen oder in einer vereinigt sein sollen, wird betrachtet; aus einem Vergleich zwischen der deutschen, französischen und italienischen Sprache wird der Schluß gezogen, daß die deutsche sich für die Oper am besten eignet; das Verhältniß des Opernsängers zum Orchester, die Unterschiede zwischen der symphonischen und der Opernform, zwischen der Vers-Melodie und der Tanz-Melodie werden sorgfältig hervorgehoben; Geberde und

Pantomime, Instrumentirung, die Verwendung des Chors im Musikdrama und viele andere wichtige Punkte werden besprochen, kurz, es ist ein epochemachendes Essay.

Die Evolution der Oper.

Der erste Theil von „Oper und Drama", der die Evolution der Oper behandelt, war die hauptsächlichste Veranlassung dafür, daß diese Schrift viel mehr Aufmerksamkeit erregte, als ihre Vorgänger. Die meisten Leser ziehen persönliche Kritiken den abstracten Abhandlungen vor, und der erste Theil des Essays sprach diese Geschmacksrichtung an, weil er in großen Zügen die Geschichte der Oper mit specieller Beachtung der hervorragendsten Operncomponisten gab. Wagner hatte sich nicht gescheut, einige der Götzen der Volksgunst mit ziemlich rauhen Händen anzufassen, und wurde deswegen als Bilderstürmer und Fanatiker verschrieen. Einige seiner Ansichten erschienen allerdings kühn und selbst paradox, aber in den vierzig Jahren, die vergangen sind, seit sie ausgesprochen wurden, hat die Zeit ihre Richtigkeit in beinahe jedem einzelnen Punkte bewiesen. Er griff die Arie an, weil sie lediglich „dazu diene, dem Sänger die Gelegenheit zu geben, die Schmiegsamkeit seiner Stimmbänder zu beweisen" *) — auf Kosten des Dramas und der Musik, des Librettisten und des Componisten — und hat sich nicht jetzt die ganze Welt seiner Meinung angeschlossen? Haben sich die „Primadonna-Opern" mit ihren abgeschmackten und vulgären überladenen Arien nicht nach Süd-Amerika, ihrem letzten Zufluchtsort, retten müssen? Haben die italienischen, französischen und deutschen Componisten nicht aufgehört, solche Opern für den

*) Im „Kunstwerk der Zukunft" tadelt er die Arie als „eine ekelhafte Entstellung der Volksweise . . . die zum Hohn aller Natur, alles menschlichen Gefühls, von aller sprachlich dichterischen Basis abgelöst, als leb- und seelenloser Modetand die Ohren unserer blödsinnigen Operntheaterwelt kitzelt". Das sind freilich starke Worte, die aber begreiflich erscheinen werden, wenn man bedenkt, daß er als Dirigent der damals so massenhaft vorhandenen vulgären Primadonnen-Opern unendlich oft gereizt worden war.

besondern Bedarf einzelner Sänger zu schreiben, weil keine Nachfrage nach derartigen Werken mehr besteht?

Und wird sich heute noch Jemand finden, der leugnet, daß diese verzierten Opern Nichts als auf künstlichem Wege gezogene Treibhaus-Pflanzen für die Unterhaltung der eleganten Welt waren? Es war natürlich, daß in Italien, „dem einzigen großen europäischen Culturlande, in welchem sich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte", ein so ungeheuerlicher Bastard gezeugt wurde, wie es die Oper mit ihrem weiblichen Romeo, ihren Verschwörer-Chören im Fortissimo und dem fortwährenden Vorherrschen des Tanz-Rhythmus, selbst bei ernsten und tragischen Situationen, war. Wenn aber das italienische Publicum auch heute noch so wenig Verständniß für das Drama besitzt, daß sogar die Ankunft Lohengrin's auf dem vom Schwan gezogenen Nachen störend applaudirt wurde und wiederholt werden mußte, so haben doch wenigstens die italienischen Componisten von Wagner gelernt. Sie verzerren die Oper nicht mehr zu einer reinen Varietäten-Vorstellung, in der Sänger und Tänzer auf Kosten jeder dramatischen Wirkung als Solisten auftreten. Selbst Verdi hat in seinen alten Tagen seine Haltung so vollständig verändert, daß Hans von Bülow berechtigt war, ihn den italienischen Wagner zu nennen, Boito ist diesem Beispiel gefolgt, und die jüngeren italienischen Componisten haben sogar begonnen, wie Wagner selbst die Bezeichnung „Oper" fallen zu lassen und ihre Werke „Dramen" und „lyrische Komödien" zu nennen, um die neue Richtung zu betonen.

Wagner erkennt an und weist in seinem Essay überzeugend nach, daß seine Vorgänger bereits viel dazu beigetragen hatten, die allmähliche Umwandlung der Oper zum Musikdrama herbeizuführen. Gluck's rühmenswerthe Reform bestand darin, daß er wissentlich und als wesentlichen Grundsatz die Lehre adoptirte, die Opernmelodien müßten in ihrem Ausdruck sich dem Sinn der Worte anschmiegen, mit denen sie verbunden sind. Das führte zu einem Wechsel in dem Verhältniß der einzelnen Factoren der Oper zu einander:

der Sänger war nicht länger der Despot, für dessen Eitelkeit jedes Opfer gebracht werden mußte, sondern er wurde der Dolmetscher der Absichten des Componisten. Weiter ging Gluck aber nicht, und die Kritiker, die so oft behauptet haben, er sei Wagner's Vorgänger in allen von Letzterem eingeführten Neuerungen gewesen, vergaßen (oder wußten wahrscheinlich überhaupt nicht), daß, um in Wagner's eigenen Worten zu reden, „in der Gluck'schen Oper Arie, Recitativ und Tanzstück, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt nebeneinander dastehen, als es vor ihr war, und bis heute (1850) fast immer noch der Fall ist". Mit anderen Worten: eine wirkliche Verschmelzung von Musik und Drama ist noch nicht vorhanden, noch ist keine Form gefunden, die jeden einzelnen Theil der Oper mit allen anderen organisch verbindet.

Während Gluck allerdings auf einer Erfüllung der berechtigten Forderungen des Componisten dem Sänger gegenüber bestand, hatte er doch das Verhältniß zwischen dem Dichter und dem Componisten in keiner Weise geändert. Weder in ihm noch in seinen Vorgängern oder Nachfolgern stieg jemals der Gedanke auf, dem Drama zu gestatten, die Formen der Musik vorzuschreiben. Fortschritte waren allerdings sichtbar, aber sie beschränkten sich auf Verbreiterung und größere Ausdehnung der formellen Grundlage der alten Oper (Cherubini, Méhul, Spontini) und, besonders in Frankreich, in sorgfältigerer Beachtung des Librettos. In Deutschland setzte Mozart die Bemühungen Gluck's fort, bei der Schilderung von Gefühlsäußerungen Musik und Worte in Einklang zu bringen. Man lese, wie Wagner seine „Verachtung" für Mozart zum Ausdruck bringt: „Bei seinem ganz unreflectirten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivirung, dieses Vermögen der Musik in bei Weitem reicherem Maße aufgedeckt, als Gluck und alle seine Nachfolger." Sein musikalischer Instinct war so richtig und treffend, daß der Werth seiner Musik immer von der Güte der ihm unterliegenden

Poesie bestimmt wird. „O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig," ruft Wagner aus, „daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „Cosi fan tutti" eine wie die des „Figaro" zu erfinden; wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen!" Wenn Mozart mehr Sorgfalt auf die Auswahl seiner Librettos verwendet hätte, wenn er dem richtigen Dichter begegnet wäre, er, der unabhängigste und selbstständigste aller Componisten, würde schon vor langer Zeit das Problem der wahren Oper gelöst haben, indem er geholfen hätte, das schönste, wahrste und vollkommenste Drama zu schaffen. Da er aber beinahe ohne alles Wählen jedes Libretto annahm, das in seine Hand gelegt wurde, so zeigt sich der Werth und die Schönheit seiner Musik in einzelnen Punkten und Merkmalen, und trotzdem er in der Opernmusik sein Bestes leistete, sagte er sich doch nicht von veralteten abgewirthschafteten Opernformen los und half daher nicht, das formelle Problem des Musikdramas zu lösen.

Nach Mozart trat Italien noch einmal in den Vordergrund und brachte uns eine Epoche, in der die bloße Melodie unumschränkt herrschte, unter vollständigem Ausschluß aller anderen Elemente der Musik und gänzlicher Nichtbeachtung des Dramas. Diese Richtung erreichte ihren Höhepunkt in Rossini, dessen verzierte Melodien Wagner in sehr glücklicher Weise mit den chemisch destillirten Parfums vergleicht, die der Luxusmensch als gleichwerthigen Ersatz für den entzückenden Duft der natürlichen Feldblumen (des Volksliedes) hinnahm. Für die Sänger, Darsteller und Librettisten machte Rossini Alles so leicht und wirkungsvoll wie möglich, und für das Publicum schrieb er, was die augenblicklich herrschende Mode gerade verlangte. Aus diesem Grunde wurde er der Abgott der Sänger und Schauspieler und des Publicums.

Rossini bewies in seinem „Tell", daß er Besseres schaffen konnte, als er sein ganzes Leben hindurch geschaffen hatte, aber bewußt und ohne Bedenken opferte er sein künstlerisches Gewissen und sein Genie dem Streben nach sofortiger

Popularität. Zur Erreichung dieses Ziels war seine Methode unzweifelhaft die richtige, denn lange Jahre hindurch monopolisirten seine Opern beinahe die europäischen Bühnen. Es ist historische Thatsache, daß in Wien eine ganze Saison hindurch nur Rossini'sche Opern aufgeführt wurden. Donizetti folgte derselben Methode und erzielte ähnliche Resultate; auch sein Bemühen war hauptsächlich darauf gerichtet, die Ohren des frivolen Publikums mit musikalischem Tand zu kitzeln. Und was sagt die Zeit, dieser unerbittliche Richter in allen ästhetischen Angelegenheiten, von dieser Methode? Heute werden von den vierzig Opern Rossini's nur noch zwei oder drei gesungen, und auch diese nur selten, und genau so verhält es sich mit Donizetti's sechzig Opern. Diese Mode des Gesangs ist dahingegangen wie Crinolinen und Haarbeutel, obgleich seit der Aufführung der ersten erfolgreichen Rossini'schen Oper erst achtzig und der ersten Oper Donizetti's erst sechzig Jahre vergangen sind*). Diese Thatsache fordert zum Vergleich mit der Methode und dem Schicksal Wagner's heraus.

---

*) Hier seien einige Thatsachen angeführt, die zum Nachdenken reizen: Als einige Tage vor der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages Rossini's (29. Februar 1892) in den New Yorker Zeitungen ein Aufruf an die Verehrer des Componisten veröffentlicht wurde, sich zu versammeln, um Arrangements für eine entsprechende Feier des großen Ereignisses zu treffen, fanden sich zu diesem Zwecke, genau gezählt, drei Personen ein, außer dem Journalisten Herrn P. G. Hubert, der diese Thatsache der Geschichte einzuverleiben berufen war. Herr Damrosch führte allerdings das „Stabat mater" auf, aber die Italienische Oper im Metropolitan Opera Hause nahm nicht die geringste Notiz von dem Ereigniß. Herr Seidel feierte den Tag durch ein Wagner-Concert! Auch in London ging der Rossini-Gedenktag ohne jede Feierlichkeit vorüber, ausgenommen die Aufführung einiger seiner Ouvertüren im Krystall-Palast. Der Kritiker der „London World" bemerkte sehr richtig bei dieser Gelegenheit: „Wir sind heute geneigt, uns zu wundern, weshalb die scheinbare Originalität, das dramatische Genie, die Tiefe und Kühnheit Meyerbeer's so tiefen Eindruck auf das Publicum machten, daß es sich mystificirt und beleidigt fühlte, als Mendelssohn, Schumann und Wagner ihn mit so wenig Ehrerbietung behandelten, wie man einem Trödler in Houndsditch gewährt. Die Erklärung ist aber sehr einfach: Wir vergleichen Meyerbeer mit Wagner, das Publicum von 1840 verglich ihn mit Rossini, und das macht einen gewaltigen Unterschied."

Nachdem er den „Rienzi" componirt hatte, dachte Wagner nie mehr auch nur einen einzigen Augenblick daran, welche Wirkung seine Musik auf das Publicum ausüben werde, niemals erniedrigte er sich, um die Gunst der Zuhörer mit wohlfeilen, durch die Sänger oder das Orchester ausgeführten Kunststücken zu erobern, er schrieb nur für sich selbst und für ein ideales, aus lauter Liszts bestehendes Publicum. Und was war das Resultat? Daß das Publicum, zu dessen verdorbenem Geschmack hinunterzusteigen, er sich weigerte, zu seiner Höhe heraufgestiegen ist. Obgleich er seinen ersten Erfolg nur dreißig Jahre nach dem ersten Rossini's und nur zehn Jahre nach dem ersten Erfolge Donizetti's erzielte, hat von seinen elf Opern noch nicht eine ihre Lebenskraft eingebüßt, im Gegentheil werden sie alle, „Rienzi" ausgenommen, immer lebensfähiger und immer häufiger aufgeführt, so daß in deutschen Städten allein in jedem Jahre rund tausend Wagner-Vorstellungen stattfinden. Diese Lehre sollte an den Componisten nicht unbeobachtet vorübergehen. Es mag sich ganz gut bezahlen, die Welt mit modischem Tand zu versorgen, aber der resultirende Ruhm ist schnell vergänglich und die Reaction zerschmetternd und beschämend.

Wir müssen aber zu Wagner's Ausführungen zurückkehren. Die von Rossini vertretene Abart der Oper, deren wesentlichster Charakterzug war daß sie aus nackten Melodien und nichts Anderem bestand, hörte mit diesem Componisten zu existiren auf. Es gab aber noch eine andere Art der Oper, die romantische, die mit Weber begann und weit Edleres hervorbrachte, wenn es ihr auch nicht gelang, das wahre Verhältniß zwischen Dichter und Componist herzustellen. Weber fand keinen Gefallen an den künstlichen Blumen und Parfums Rossini's und versuchte die Feldblume der Volksweise auf das Theater zu verpflanzen. Das gelang ihm innerhalb gewisser Grenzen, denn Weber war ein großer und edler Künstler, aber das Theater konnte weder den richtigen Boden noch die reine Atmosphäre liefern, in der jene Blumen allein gedeihen können. Sein Beispiel fand indessen bereitwillige Nachahmer unter anderen Componisten,

die jetzt in aller Herren Ländern nach wilden Blumen suchten. Localfarbe wurde das Losungswort und die Mode, und daraus entstanden die nationale und die historische Schule. Auber schrieb eine neapolitanische Oper „Die Stumme von Portici". Selbst Rossini fühlte, daß die alte Schule sich überlebt hatte, und folgte mit „Wilhelm Tell", während die ganze Welt durchsucht wurde, um neuartige und pikante Einzelheiten zum Ausschmücken von Opern zu finden. Den Gipfel dieser Tendenz erreichte Meyerbeer, der Jude, der seine Waaren in allen Winkeln aufstöberte und in Paris auf den Markt brachte, wo sie ungeheuere Sensation hervorriefen, „So componirte Meyerbeer in Italien gerade auch nur so lange Opern à la Rossini, bis in Paris der große Wind sich zu drehen anfing, und Auber und Rossini mit „Stumme" und „Tell" den neuen Wind bis zum Sturm anbliesen. — Vor seinem grellen Aufschrei wurden plötzlich Auber und Rossini nicht mehr gehört: der grimmige Teufel „Robert" holte sie alle mit einander."

Wagner's Ausführungen schließen mit einer scharfen Verurtheilung Meyerbeer's; als das Geheimniß der Opernmusik dieses Componisten bezeichnet er den Effect, oder, um sich genauer auszudrücken, „Wirkung ohne Ursache". Alles, was irgendwie die Ohren der Zuschauer kitzeln oder ihre Augen blenden kann, wird bei den Haaren herbeigezogen, ob das Drama die Berechtigung dazu liefert oder nicht. Als schlagendes Beispiel dafür führt Wagner den Sonnenaufgang im „Prophet" an, der gar kein dramatischer, sondern ein mechanischer Effect ist.

Eine Mittheilung an meine Freunde.

Der Abriß der Geschichte der Oper, der in „Oper und Drama" enthalten ist, bricht ziemlich plötzlich ab. Aus einem Brief an Uhlig (22. Oct. 1850) wissen wir, daß Wagner die Absicht gehabt hatte, diese historische Skizze bis zum Tage des Erscheinens des Werkes weiter zu führen und ihr ein Urtheil über seine eigenen Opern einzuverleiben. Er behielt sich diese Aufgabe aber für seine „Mittheilung an

meine Freunde" vor, die ebenfalls in dieser litterarischen Periode (1851) entstanden ist. Diese Schrift enthält auf ihren 131 Seiten zahlreiche autobiographische Einzelheiten, die in den vorhergehenden Capiteln vielfach benutzt worden sind. Seine kritischen Beurtheilungen seiner eigenen Opern werden sich besser in dem Capitel über „Leitmotive" besprechen lassen, so daß uns hier nur Veranlassung für einige allgemeine Bemerkungen bleibt. Zunächst mußte er einen Kampf mit den Verlegern bestehen, die von ihm verlangten, einige Sätze aus dem Manuscript zu streichen. Er war dazu wohl bereit, „wenn die Thoren mir nur schicken wollten, was ich ändern soll," denn, sagt er: „Solchen Leutchen mit der Furcht vor der Polizei sind nur Nebendinge, einzelne Ausdrücke und starke Wendungen anstößig"*). Die „Mittheilung" war ursprünglich als eine Vorrede zu den drei Operndichtungen „Holländer", Tannhäuser" und „Lohengrin" veröffentlicht, und ein Grund für ihre historische Wichtigkeit liegt in dem Umstand, daß Wagner hier die erste öffentliche Erklärung über seinen Plan für ein Nibelungen-Festspiel abgiebt.

Nach Vollendung der „Mittheilung" schrieb er an Fischer, er werde sich jetzt in eine nahegelegene Wasserheilanstalt begeben: „Dort will ich mir meinen Unterleib reinmachen, wie ich mir jetzt mit meinen schriftstellerischen Arbeiten den Kopf reingewaschen habe." Er brauchte Ruhe, denn sein Geist war übermüdet, und Verdauungsbeschwerden peinigten ihn. Litterarische prosaische Arbeiten scheinen ihn viel schneller erschöpft zu haben, als musikalische Compositionen und Dichtungen (unzweifelhaft bereiteten sie ihm weniger Vergnügen), und einige Zeit darauf fleht er Uhlig an: „Mit mir müßt Ihr jetzt nicht mehr über Theorie verkehren: es macht mich rein verrückt, mich mit derlei Dingen noch zu

*) Wagner's Manuscripte wurden durch solches „Redigiren" gewöhnlich verbessert, denn unter dem Einfluß schlechter Laune nahm seine Schreibweise nicht selten Carlyle'sche Schärfe an, was er dann später bitter bereute. Selbst sein Essay über Liszt's symphonische Dichtungen wurde von Liszt „redigirt".

befassen. Meine Gehirnnerven! — da steckt's! ich habe gräßlich auf sie hineingestürmt: möglich ist's, ich werde noch einmal wahnsinnig! —"

Wagner's Urtheile über andere Componisten.

Die Gegner Wagner's haben in ihrem fanatischen Eifer, seinen Ruf zu schädigen und seine Popularität zu verringern, eine ihrer wirksamsten Waffen in der unablässig wiederholten Behauptung gefunden, er hätte alle classischen Meister, die vor ihm kamen, verachtet und angegriffen. Diese Beschuldigung ist nicht etwa zehn Mal, sondern sicherlich zehntausend Mal ausgesprochen worden. Wagner selbst erwähnt diese Thatsache in einem Briefe an Dr. L. Pohl*), dem er dafür dankte, daß er ihm eine Ausgabe der Briefe Beethoven's gewidmet hatte (1865):

„Was Sie thaten, als Sie dieses Buch mir widmeten, müssen Sie wissen: Sie müssen wissen, daß Sie dadurch alle Diejenigen kränken, die sich fortgesetzt angelegentlich bemühen, dem Publicum weis zu machen, ich verachte unsere musikalischen Classiker. Aus welchem Grunde man diese thörichte Meinung aufrecht erhalten wünscht, muß Ihnen ebenfalls nicht unbekannt sein. Ich habe demnach anzunehmen, daß Ihre Widmung einer bestimmten Erklärung gleiche, und danke Ihnen bestens dafür."

Diese Lügen über Wagner's Ansichten wurden bald nach dem Erscheinen seiner theoretischen Essays in Umlauf gesetzt, und die Kritiker überboten sich gegenseitig in ihrem Eifer, dem Beispiele Fétis' zu folgen, den Wagner (1852) beschuldigt, seine Ansichten in der verächtlichsten Weise gefälscht und auf diese Fälschungen eine „vollständige Caricatur" zur Ergötzung des französischen Publicums aufgebaut zu haben. „Der Esel!" ist Wagner's Bezeichnung für den Mann, der sich dieser Handlungsweise schuldig machte. Fétis verdiente dieses Urtheil aber nicht, denn er war viel zu schlau und böswillig, um ein Esel genannt zu werden, und genau ebenso verhielt es sich mit den anderen Kritikern, die ein leichtes Mittel zu dem Kampfe gegen Wagner fanden, indem sie

*) Kürschner's „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 8.

in unehrlicher Weise einzelne Sätze seiner kritischen Schriften aus dem Zusammenhange rissen und als Beweise anführten, daß er die großen Meister absprechend beurtheile. Gelegenheit zu solchem Vorgehen war in Hülle und Fülle vorhanden, denn Wagner unterschied sich von den meisten Musikern und „Kritikern" dadurch, daß er wirklich ein Kritiker war. Er folgte nicht der von den meisten berufsmäßigen Musikern und Dilettanten eingeschlagenen Methode, in dem einen Componisten nur Vollkommenes (besonders nach seinem Tode) und in dem anderen Nichts als Fehler zu sehen. Wagner pries wohl jeden Meister für das Große, das er geschaffen, scheute sich aber auch nicht, die Schwächen hervorzuheben, manchmal in milder Form, oft genug aber auch in sarkastischen und selbst sehr scharfen Worten, je nach seiner Gemüthsstimmung oder der besonderen Veranlassung.

Italienische Componisten. — In den vorhergehenden Capiteln sind bereits Thatsachen in genügender Zahl angeführt worden, um den Leser zu überzeugen, daß niemals ein Musiker mit gleicher Herzenswärme und größerem Enthusiasmus von den großen Meistern gesprochen hat, als Wagner, und daß er die Aufrichtigkeit seiner Worte durch gewissenhafte Aufführungen ihrer Werke bewies, während er Capellmeister in Dresden war. Auch in den späteren Capiteln werden weitere Beweise in dieser Richtung geliefert werden, es dürfte sich aber lohnen, hier einige Augenblicke zu verweilen, um etwas Licht auf die litterarische Moralität der Musikkritiker zu werfen, die als Gegner Wagner's auftraten. Wenn er Rossini, Bellini und Donizetti heftig tadelte (über Verdi schweigt er), so geschah das nicht, weil sie Italiener waren, sondern weil sie seiner Ansicht nach die Oper zu einem Circus für die Vorführung von Gesangs-Akrobaten herabgewürdigt hatten. Die Nationalität Palestrina's hielt ihn nicht ab, seine Schöpfungen zu verehren und für „unvergleichliche Meisterwerke" zu erklären.

„Von dem Aufkommen der Oper in Italien," sagte er, „datirt für den Kunstkenner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die Jedem einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff

von der Erhabenheit, dem Reichthum und der unaussprechlichen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater" von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird, daß die Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei *)."

Es darf nie vergessen werden, daß Wagner niemals die Componisten italienischer Opern verurtheilte, weil er ihre musikalische Begabung in Zweifel zog, sondern nur, weil sie dieselbe mißbrauchten. Die Schönheit ihrer Melodien — oder richtiger den Wohlklang und die Zierlichkeit derselben — erkannte er unverhohlen an, aber er bestand darauf, daß sie in einem Musikdrama nicht am Platze seien, und in diesem Punkte stimmt jetzt die ganze Welt mit ihm überein. Wenn er auch keine Vorliebe für Donizetti im Allgemeinen hegte, schrieb er doch (1841) über die „Favoritin": „In dieser Musik Donizetti's herrscht neben den anerkannten Vorzügen der italienischen Schule jener höhere Anstand und jene wohlgezogene Würde, die man in den übrigen zahllosen Opern des unerschöpflichen Maëstro vermißt." Obgleich er die Partitur von „Romeo und Julie" als seicht und albern bezeichnete, bemerkte er doch: „Seitdem ich auch von dem Eindrucke Kenntniß erhielt, welchen das spätere Bekanntwerden mit der Musik Beethoven's auf Bellini, welcher vor seinem Aufenthalte in Paris nie Etwas von dieser vernommen hatte, hervorbrachte, beobachtete ich gelegentlich die hierauf bezüglichen Eigenschaften italienischer Kunstfreunde näher und gewann daraus die vortheilhafteste Meinung über diese ihre Haupteigenschaft, nämlich: eine freimüthig offenliegende, zartfühlige Kunstempfänglichkeit, nach jeder Seite hin." Wenn er auch Rossini's Mangel an künstlerischem Ernst und seine Frivolität getadelt hatte, so erwähnte er doch bereitwillig,

*) Es ist interessant, mit diesem Ausspruch die Ansichten Verdi's zu vergleichen, die in einem Brief an Hans von Bülow (1892) niedergelegt sind: „Glücklich seid Ihr in der That, die Ihr Euch die Söhne eines Johann Sebastian Bach nennen dürft. Was uns anbetrifft, so hatten wir, die wir die Söhne eines Palestrina sind, auch einst eine große Schule, die unser wirkliches Eigenthum war. In neuerer Zeit ist sie entartet und droht, ganz zu Grunde zu gehen. O, wenn wir wieder von vorne anfangen könnten!"

daß der „Barbier von Sevilla" einen angenehmen Eindruck auf ihn gemacht hatte, als er einer correcten Aufführung in einem Vorstadttheater in Turin beiwohnte. Und er selbst führt folgende Entschuldigungen für Rossini's musikalische Sünden an (1860): „Was seinem Werthe an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künsterischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publicum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen theilzunehmen."

Französische Componisten. — Es war natürlich, daß Wagner der französischen Oper mehr Anerkennung entgegenbrachte als der italienischen, weil die französischen Componisten dem Drama in höherem Maße Rechnung trugen und in der Cultivirung des überladenen Stils der Vocalmusik niemals so weit gingen wie die Italiener. Eine der merkwürdigsten Episoden seines Lebens war sein im Jahre 1841 gemachter Versuch, Missionsarbeit für Auber in Paris zu verrichten. Er schrieb einen Artikel, in dem er für die Ueberlegenheit von Auber's „Stumme" und anderen französischen Opern über die der italienischen Eindringlinge, vor Allem Rossini's, eintrat. Als der Artikel in der „Gazette Musicale" erschien, fand Wagner, daß diese Stelle gestrichen worden war. Als er sich bei dem Redacteur (Ed. Monnaie, gleichzeitig Inspector aller königlichen Theater in Frankreich) beklagte, wurde ihm zur Antwort, es sei unmöglich, das Erscheinen eines Satzes zu gestatten, in dem Rossini auf Kosten Auber's getadelt werde. Es wäre gewiß komisch gewesen, wenn der Artikel anonym mit dem gestrichenen Passus erschienen und sein Verfasser des Chauvinismus beschuldigt worden wäre. Man denke sich Wagner als französischen Chauvinisten! Dieser Zwischenfall enthält eine Lehre, denn er beweist, wie weit ein Genie wie Wagner über „patriotische" Rücksichten erhaben ist. Er stellte Auber einfach über Rossini, weil er ihn für den größeren Componisten hielt, und der Umstand, daß ein bedeutendes einheimisches Genie wegen eines weniger

bedeutenden Ausländers vernachlässigt wurde, erfüllte ihn mit Entrüstung.

Er hatte damals Auber noch nicht persönlich kennen gelernt, aber seine Bewunderung für die „Stumme" war unbegrenzt. Er nannte diese Oper ein nationales Werk, wie es ein Volk nur einmal hervorbringen könne, und „heiß genug, um zu versengen, und mehr als unterhaltend, geradezu bezaubernd". Das Werk übte auch wirklich nicht unbedeutenden Einfluß auf die Evolution seines eigenen Stils aus, besonders in Bezug auf zwei Punkte: die Verwendung der Chöre, denen hier fast zum ersten Male in der Geschichte der Oper ein wirklicher, thätiger Antheil an der Handlung übertragen ist, und zweitens die pantomimische Musik, die Auber schrieb, um die Gedanken seiner stummen Heldin zum Ausdruck zu bringen. Hier, wo der Sängerin Sprache und Gesang fehlen, konnte nur das Orchester zu den Zuhörern sprechen und ihnen den Gang der Handlung klar machen, und gerade diese noch nicht dagewesene Nothwendigkeit ermuthigte die schöpferische Phantasie des Componisten und trieb ihn an, sein Bestes zu leisten. Welchen Nutzen Wagner aus den hier erreichten glänzenden Resultaten zog, zeigt sich in den zahlreichen beredten Orchester-Passagen in seinen Opern und Musikdramen, die nicht etwa nur musikalische Zwischenspiele sind, sondern echte pantomimische Musik, welche die stumme Handlung auf der Bühne erklärt. Man darf sogar sagen, daß die Ansicht, Wagner's spätere Musikdramen seien durch Evolution aus der pantomimischen Musik entstanden, indem die Sprache wieder eingefügt und melodisch gemacht wurde, ein Körnchen Wahrheit enthält und jedenfalls mehr Wahrscheinlichkeit besitzt, als der Versuch, das Musikdrama den directen Abkömmling der italienischen Oper zu nennen.

Wir können uns hier nicht lange genug aufhalten, um alle andern französischen Operncomponisten, deren Werke Wagner kannte, detaillirt zu besprechen. Er hatte Lob wie auch Tadel für die beiden „französischen" Componisten italienischer Abstammung, Spontini und Cherubini, ganz besonders be-

wunderte er aber die französische komische Oper der alten Schule, und er vertrat stets die Ansicht, daß diese Form dem französischen Volke viel mehr zusagte als die große Oper.

„Wohin ist die Grazie Méhul's, Isouard's, Boieldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heutzutage ausschließlich dies Theater durchrasseln?"

„Unter den sehr wenigen, Gluck und Mozart verwandten Tondichtern, die uns auf dem öden Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne dienen, ist namentlich der Leiter der französischen Schule an dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken. Selbstständig und mit der Nation sympathisirend, schufen diese Meister das Vortrefflichste, was in der Kunstgeschichte eines Volkes aufgewiesen werden kann. In ihren Opern verkörperte sich die Tugend und der Charakter ihrer Nation."

Die seitens Wagner's anderen Componisten gegenüber stets eingenommene Haltung, seine Bereitschaft, das zu loben, was lobenswerth war, aber auch das zu rügen, was getadelt werden mußte, tritt wohl in keinem seiner Aussprüche deutlicher zu Tage, als in dem folgenden Urtheil über einen Meister der französischen Schule:

„Im Sommer 1838, während ich das Sujet meines „Rienzi" ausführte, studirte ich mit großer Liebe und Begeisterung dem Riga'schen Opernpersonale Méhul's „Jakob und seine Söhne" ein. Das ganz eigenthümliche, nagende Wehgefühl, das mich beim Dirigiren unserer gewöhnlichen Opern überfiel, wurde durch ein unsägliches enthusiastisches Wohlgefühl unterbrochen, wenn hier und da, bei Aufführungen edlerer Werke mir die ganz unvergleichliche Wirkung dramatischer Musikcombinationen, eben im Momente der Darstellung, wie zum innerlichsten Bewußtsein kam, eine Wirkung von solcher Tiefe, Innigkeit und zugleich unmittelbarster Lebhaftigkeit, wie keine andere Kunst sie hervorzubringen vermag. Ganz gehoben und veredelt fühlte ich mich eine Zeit lang, als ich jener kleinen Operngesellschaft Méhul's herrlichen „Joseph" einstudirte. Daß solche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder sich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater fesselte, so heftig auch andererseits der typisch gewordene Geist unserer Opernaufführungen mich mit Ekel erfüllte."

Deutsche Componisten. — Für den größten aller musikalischen Denker, Sebastian Bach, bewahrte Wagner bis an sein Ende unbegrenzte Bewunderung, und seine Musik war es, die ihn in den letzten Jahren seines Lebens hauptsächlich beschäftigte, wie uns Hans von Wolzogen in seinen

„Erinnerungen an Richard Wagner" (Seite 26) erzählt. Wir lassen einige der von Wolzogen mitgetheilten Aeußerungen hier folgen: „Bach arbeitet nur für sich, denkt an kein Publicum; nur manchmal ist's, als spielte er seiner Frau Etwas vor: da ahnt man die neue Zeit, sie steckt schon ganz in ihm verschlossen." — „Ohne jedes moderne Sentiment, wie warm, wie naturkräftig, wie innig ist seine Musik, welche merkwürdigen Schreie ertönen da mitunter." Bei einer anderen Gelegenheit sprach er sein Entzücken über die Präludien aus, die man „nicht nachsingen" könne, und fügte hinzu: „So Etwas ist jedes Mal neu."

Die Bewunderung, die er Gluck entgegenbrachte, entsprang wohl mehr dem Verstande als dem Herzen. In seinen Aeußerungen über diesen Componisten begegnen wir nirgends den enthusiastischen Ausbrüchen des Entzückens, die sich bei Besprechungen der Werke Bach's, Beethoven's, Mozart's, Weber's und anderer deutscher Componisten, wie auch der einiger Vertreter der französischen Schule so oft einstellen. Aber immer wieder nimmt er jede Gelegenheit wahr, auf das lehrreiche Element in Gluck's Werken und auf seine großen Verdienste um die Wiederherstellung der Achtung für die Poesie in der Operncomposition und um die Einschränkung der Extravaganzen der Sänger hinzuweisen. Den Unterschied zwischen Gluck und Mozart bezeichnet er mit den folgenden Worten: „Gluck war wissentlich bemüht, im declamirten Recitativ wie in der gesungenen Arie richtig und verständlich zu sprechen; Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen." Keiner von Beiden schaffte die veralteten Formen der italienischen Oper ab, aber Mozart war der selbstständigere Musiker. „Figaro" veranlaßt Wagner, von dem, „unvergleichlichen dramatischen Talent des herrlichen Meisters" zu reden. Und von Mozart's Meisterwerk sagt er: „Seht seinen „Don Juan"! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisiren vermocht, als hier?" Ueber die „Zauberflöte" äußert er sich in

folgender Weise: „Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüthen der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der That, das Genie that hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden kann."

Diese Aeußerungen beweisen, daß Wagner Mozart nicht „verachtete". Ebensowenig war er aber blind für die Schwächen des Letzteren und zögerte nicht, die gelegentliche Trivialität seiner Themen und die Oberflächlichkeit seiner Arbeitsweise, die durch die Nothwendigkeit schneller Arbeit zur Sicherung des nothdürftigsten Lebensunterhalts herbeigeführt wurde, zu beklagen. Er bedauerte ferner die Hohlheit der Cadenzen in Mozart's Symphonien, die ihn oft an das Geklapper der Teller in einem Speisezimmer erinnerten, als ob diese Stücke für Tischmusik bestimmt wären, und ebenso den Leichtsinn, mit dem Mozart seine Librettos auswählte. Er erkannte klar, daß Mozart, so Großes er auch bereits vollbracht hatte, doch noch viel Größeres zu schaffen verhieß: „Wir wissen, wie er seinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtsein entgegensah, daß er nun erst dazu gelangt sein würde, der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Musik vermöge."

„Mozart starb, als er an das Geheimniß (der Musik) drang, Beethoven zuerst trat ganz hinein." Das ist die spätere Form des während des ersten Pariser Aufenthalts niedergelegten Glaubensbekenntnisses Wagner's: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven." Seine Verehrung für Beethoven grenzte an Fanatismus. Der Leser wird sich aus früheren Capiteln erinnern, daß er in früher Jugend Beethoven's Quartette und Sonaten auswendig lernte; daß

Heine mit dem ihm eigenen Witz erzählte, während seines Aufenthalts in Paris habe Wagner stets „Ami de Beethoven" auf seine Visitenkarten drucken lassen; daß er unablässig als Missionär für die Symphonien wirkte, erklärende Programme für dieselben schrieb und den erstaunten Dresdnern durch eine bemerkenswerthe Aufführung bewies, daß die bis dahin vernachlässigte Neunte Symphonie ein Meisterwerk war. In Paris trug er sich mit dem Gedanken, eine Biographie Beethoven's zu schreiben, und dieser Plan gelangte zur theilweisen Ausführung in dem 1870 verfaßten, 73 Seiten langen Essay über Beethoven, das von Anfang bis zu Ende eine Lobrede ist, wie sie nie von einem Musiker einem anderen zu Füßen gelegt wurde. Unter diesen Umständen ist es kaum nothwendig, seine zahlreichen Bemerkungen über Beethoven hier anzuführen. Eine einzige Aeußerung wird genügen:

„Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister (Haydn und Mozart) trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Markstein einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Aehnliches aufzuweisen hat."

Um einen richtigen Begriff von dem Umfang dieser Verehrung für Beethoven zu erhalten, sollte sich der Leser Glasenapp's „Wagner-Encyclopädie" verschaffen, in der seine zerstreuten Aeußerungen über Componisten und andere berühmte Männer, seine Bemerkungen über seine eigenen Opern und über eine Fülle anderer Dinge der verschiedensten Art in alphabetischer Ordnung gesammelt sind*). Wir finden in Wagner's Werken außerdem zahlreiche Bemerkungen über Beethoven's Leben, Analysen fast aller seiner

*) Glasenapp hat auch ein Wagner-Lexikon herausgegeben, in welchem Wagner's Ansichten über abstracte Themen zusammengestellt sind; wie z. B. Absolute Musik, Adagio, Arie, Drama, Gefühl, Oper Presse, Philosophie, Sonate 2c.

Symphonien, vornehmlich der Neunten, Betrachtungen über die Sonaten, Quartette, Ouvertüren, die Oper „Fidelio" u. s. w. Aber selbst in diesem Falle ist Wagner's Verehrung nicht blind. Obgleich er Beethoven vergöttert, weiß er doch, daß nichts Menschliches vollkommen sein kann. Er erkennt, daß Beethoven's Neuerungen weniger im Bereich der harmonischen Modulation, als in dem der rhythmischen Verfeinerung zu suchen sind. Er fand seine Instrumentirung in einigen Fällen fehlerhaft und zeigt, wie sie verbessert werden könnte. Beethoven trug außerdem nicht zum Fortschritt der Musik durch Schaffung neuer Formen bei, vielmehr bestand seine Größe in dem staunenswerthen Reichthum an Gedanken, mit denen er die alten, bis zu ihrem äußersten erreichbaren Umfang erweiterten Formen erfüllte.

Wenn man Wagner's Bemerkungen über Beethoven liest, besonders die über die Neunte Symphonie, so gewinnt man beinahe den Eindruck, als betrachte er sich als den directen Nachfolger jenes Meisters. In Wahrheit finden wir aber lange nicht so viele Berührungspunkte und Aehnlichkeiten zwischen Beethoven und Wagner, wie zwischen dem Letzteren und Weber, in dessen Werken, namentlich in der „Euryanthe", die Wurzeln des Wagnerthums zu suchen sind. Es kann daher nicht überraschen, wenn nach dem Componisten des „Fidelio" kein anderer Musiker in Wagner's Schriften so häufig erwähnt wird wie Weber, Mozart vielleicht ausgenommen. Der „Freischütz" war Wagner's erste Liebe, die „Euryanthe" zeitigte „Lohengrin", und wenn er in seiner Jugend die letztere Oper Weber's einmal in thörichter Weise getadelt hatte, so machte er diesen Irrthum in späteren Jahren wieder gut, indem er erklärte, sie sei „mehr werth als die ganze Opera seria Italiens, Frankreich's und Judäa's". Er ist aber auch nicht blind für Weber's Fehler: seine gelegentlichen Concessionen an die Gallerie, die fälschliche Verwendung des Volksliedes für dramatische Zwecke, die nicht seltene Opferung der richtigen Betonung der Worte zu Gunsten der Melodie, die undramatische Verwendung der Chöre u. s. w. Indem sie derartige tadelnde Bemerkungen

aus dem Zusammenhang rissen und ohne Erklärung anführten, konnten Wagner's Feinde mit Leichtigkeit den Eindruck hervorrufen, er habe den Componisten „verachtet", der thatsächlich einer der Abgötter seines Jugend- und Mannesalters war.

Moderne Componisten. — Wenn ich Wagner hier gegen die Entstellungen unehrlicher und verlogener Kritiker vertheidige, so will ich damit keineswegs den Standpunkt einnehmen, daß er selbst immer ein sicherer und unfehlbarer Kritiker gewesen wäre. Er beurtheilte Alles vom Standpunkt des Musikdramas, und was in seinen Urtheilen einseitig oder übertrieben erscheint, muß diesem Umstand zugeschrieben werden. Einige der größten und eigenartigsten Componisten sind außerdem in seinen Schriften entweder gar nicht oder nur beiläufig erwähnt, beispielsweise Chopin und Schubert, die Rubinstein mit vollem Recht zu den fünf größten Meistern rechnet, welche die musikalische Welt hervorgebracht hat. Die einzige Aeußerung über Chopin, die ich habe finden können, ist in dem Bericht über ein Gespräch mit Dannreuther (Grove, IV., 369) enthalten und lautet: „Mozart's Musik und Mozart's Orchester passen vollständig zu einander und sind durchaus gleichartig, ein ebenso vollkommenes Gleichgewicht besteht zwischen Palestrina's Chor und Palestrina's Contrapunkt, und ich erkenne ein ähnliches Verhältniß zwischen Chopin's Piano und einigen seiner Etuden und Préludes. — Ich gebe Nichts um den Chopin der Damen, er enthält zu viel von dem Pariser Salon; aber Chopin hat uns viele Sachen gegeben, die weit über dem Salon stehen."

Nichts muß mehr überraschen, als die auffallende Vernachlässigung Schubert's, der in allen Wagner'schen Schriften nur ein oder zwei Mal ganz kurz erwähnt wird. Wolzogen sagt indessen, Wagner habe bis zu seinen letzten Tagen einige der Schubert'schen Lieder sehr gern gehört, ganz besonders „Sei mir gegrüßt," und habe sie sich oft vorsingen lassen, während Dannreuther folgende Bemerkungen Wagner's mittheilt: „Schubert hat Musterlieder geschaffen, aber das ist

kein Grund für uns, seine Pianoforte-Sonaten oder seine Ensemble-Stücke als wirklich solide Arbeit anzuerkennen ... Schumann's Enthusiasmus für Schubert's Trios und ähnliche Sachen blieb für Mendelssohn ein Geheimniß ... Merkwürdiger Weise spielt Liszt immer noch gern Schubert. Ich kann keine Erklärung dafür finden." Hier bewiesen Schumann und Liszt ohne Zweifel ein besseres Verständniß für Genie als Wagner und Mendelssohn.

„Schubert's Bestimmung war," sagt Liszt, „*indirect* der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch, daß er in noch höher potenzirter Weise, als Gluck es gethan, die harmonische Declamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat." Auch möchte ich hier Sir George Grove's Worte citiren: „Schubert's Musik verändert sich mit dem Text wie eine Landschaft, wenn Sonne und Wolke vorüberziehen. Und hierin hat Schubert Wagner anticipirt, da die Worte, mit welchen er seine Musik verbindet, eben so sehr die absolute Grundlage seiner Lieder sind, wie dies bei Wagner's Dramen und deren Musik der Fall ist."

Wie wir gesehen haben, ist es entschieden unwahr, daß Wagner „die classischen Meister verachtete". Dagegen ist es richtig, daß er keine sehr hohe Meinung von seinen eigenen Zeitgenossen hatte, aber deswegen wurde er niemals getadelt, weil seine Kritiker Conservative waren und selbst an den neueren Werken nicht viel zu loben fanden. Was ihn ärgerte, war die Art und Weise, in der viele der modernen Componisten seinen Donner stahlen. Und Alles in Allem genommen, der radicale Wagner hat wohl niemals eine so umfassende Verurtheilung aller zeitgenössischen Musiker von sich gegeben, wie es der conservative Rubinstein in seinem erst vor kurzer Zeit erschienenen Werke: „Die Musik und ihre Meister" gethan hat, wo er erklärt, daß die Musik mit Chopin ihr Ende erreichte (Seite 112 und 152)! Brahms kommt in Wagner's Schriften ziemlich schlecht weg. Wir finden mehrere nichts weniger als schmeichelhafte Bemerkungen über ihn in den Essays, und er scheint Wagner besonders dadurch beleidigt zu haben, daß er Symphonien schrieb, nachdem *er* erklärt hatte,

Beethoven habe die letzten großen Werke geschaffen, die in dieser Form componirt werden *könnten*. Trotzdem scheinen weder Vorurtheile noch bittere Gefühle persönlicher Art zwischen den beiden Componisten bestanden zu haben. Brahms gehörte zu denen, die nach Wagner's Tode einen Kranz auf seinem Sarge niederlegen ließen, und nach Wolzogen („Erinnerungen", Seite 28) ließ sich Wagner wiederholt Brahms'sche Musik vorspielen, um sie verstehen und würdigen zu lernen. Aber es war vergebens: die „akademische Maske" über der Brahms'schen Musik stieß ihn zurück. „Ich würde mich ja wohl freuen, wenn mir noch einmal etwas Großes und Wahrhaftiges in unserer Musik begegnete," seufzte er und setzte in heiterer Laune hinzu: „Ja, wenn Brahms so schön klänge wie Beethoven, dann wär' er auch ein großer Componist!"

Mehr Sympathie empfand er für einen anderen Componisten der jetzigen Wiener Schule, Anton Bruckner, obgleich man hätte erwarten sollen, daß er ihm nicht geneigt sein würde, weil Bruckner, wie so viele andere neuere Musiker, Wagner's Donner stahl. Des Meisters Bewunderung für Robert Franz ist bereits in einem früheren Capitel besprochen worden. Daß er auch einem Meister in der niederen Sphäre der Tanzmusik Anerkennung zu zollen im Stande war, geht aus folgendem Satz hervor (VII, 393): „Ein einziger Strauß'scher Walzer überragt, was Anmuth, Feinheit und wirklichen musikalischen Geschmack betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksproducte."

Wagner's Urtheile über Liszt und Berlioz werden passender in späteren Capiteln besprochen werden, und seine Stellung zu den jüdischen Componisten Mendelssohn und Meyerbeer müssen wir in Verbindung mit einem Essay und einem Gegenstand betrachten, die beide eine große Rolle in Wagner's Leben spielten und denen wir uns jetzt zuwenden.

Das Judenthum in der Musik.

In demselben Jahre, in dem „Kunst und Revolution" „Kunst und Klima" und „Wieland, der Schmied" erschienen, schrieb Wagner ein Essay, das den Titel „Das Judenthum in der Musik" führte und zuerst in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom 3. und 6. September 1850 veröffentlicht wurde. Die erste Andeutung darüber finden wir in einem vom 24. August 1850 datirten Briefe, der dem Briefwechsel mit Uhlig einverleibt und „An einen gemeinschaftlichen Freund" gerichtet ist. Wagner spricht darin Zweifel aus, ob der Redacteur Brendel den Muth haben wird, einen derartigen Artikel zu veröffentlichen; er wünscht dringend, daß der Artikel vollständig in einer Nummer erscheinen möge, oder höchstens auf zwei Nummern vertheilt werde, und wenn das unmöglich sein sollte, so ist er bereit, die Kosten zu tragen, um die Schrift als Extra-Beilage erscheinen zu lassen*). Falls Brendel den Artikel zurückwies, sollte er als Broschüre erscheinen. Unterschrieben war der Artikel mit dem Pseudonym „R. Freigedank"; und in Bezug darauf spricht Wagner die folgenden bedeutsamen Worte (in denen, wie in einigen späteren Citaten, ich mir erlaubt habe, einige Worte hervorzuheben):

„Daß alle Welt errathen wird, der Artikel sei von mir, macht Nichts aus: ich vermeide dennoch durch den fingirten Namen einen unnützen Scandal, der absichtlich herbeigeführt sein würde, wenn ich meinen richtigen Namen unterschriebe. Sollten die Juden auf den unglücklichen Einfall kommen, die Sache gegen mich in das Persönliche hinüberzuziehen, so würde es ihnen sehr schlecht bekommen, da ich mich nicht im Mindesten fürchte, selbst wenn mir M. (Meyerbeer) frühere Gefälligkeiten gegen mich vorwerfen lassen sollte, die ich bei solcher Gelegenheit auf ihre wahre Bedeutung zurückführen würde. — Aber, wie gesagt, ich will den Scandal nicht herbeiführen."

*) Hierin zeigt sich wieder sein Leichtsinn, der immer zu Tage trat, wenn es sich darum handelte, seine eigenen Werke erscheinen zu lassen, denn er hatte kein Geld und schrieb nur wenige Wochen später, nachdem ihm mitgetheilt worden war, daß Brendel den Artikel angenommen habe: „Wird er mir das Judenthum honoriren? Verzeihe mir diese jüdische Frage, allein eben die Juden sind daran schuld, daß ich an jeden Heller Verdienst denken muß!"

Er beginnt mit der Mittheilung, in der „Neuen Zeitschrift für Musik" sei unlängst ein (von Uhlig geschriebener) Artikel erschienen, in dem von „hebräischem Kunstgeschmack" die Rede gewesen; das veranlasse naturgemäß Erwiderungen und Betrachtungen der Gründe, die für das Vorhandensein einer gewissen Abneigung gegen die Juden im Volke verantwortlich sind. Der Jude kann sich (in Deutschland) nicht länger über Verfolgungen beklagen, er ist in religiöser und politischer Beziehung vollständig emancipirt, und „wir sind es jetzt, die sich in die Nothwendigkeit versetzt sehen, um Emancipirung von den Juden zu kämpfen. Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt bereits mehr als emancipirt: er herrscht und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all' unser Thun und Treiben seine Kraft verliert." Die Kunst ist ebenso wie das tägliche Leben unter die Controle der Juden gelangt, und das ist es, was Wagner am meisten schmerzt und ihn zur Wiederholung der Frage veranlaßt, weshalb das jüdische Wesen gehaßt wird und weshalb wir die jüdische Kunst hassen und den Versuch machen sollten, uns von ihr zu emancipiren.

In erster Linie, behauptet Wagner, sind die Juden nicht von Natur Künstler. In keiner Kunst haben sie aus sich selbst schaffende Kräfte ersten Ranges hervorgebracht. Sie haben keine nationale Kunst, die in den Synagogen bewahrten Bruchstücke der alten jüdischen Musik sind Nichts als eine Caricatur des Gewesenen, und die Juden selbst beweisen durch ihr Lärmen während der Musik, daß sie keine Achtung für sie haben. Sie besitzen nicht einmal eine gemeinsame Sprache, denn das Hebräische ist selbst für sie eine todte Sprache. Und hier stoßen wir auf den schwachen Punkt im semitischen Geistesleben: Die Juden haben kein Vaterland, keine Sprache, keine Heimat. Sie sind überall zu finden, aber immer als Fremdlinge. Sie nehmen die Sprache des Landes an, in dem sie leben, aber sie sprechen sie niemals wie die Eingeborenen, sondern ihre Sprechweise bleibt immer ebenso fremdartig wie ihre äußere Erscheinung. Nun ist es zur Genüge bekannt, daß es noch keinem Genie gelungen

ist, in einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten; wie konnten wir also erwarten, daß Juden große Künstler werden könnten? Wie konnten sie bei der Erschaffung einer nationalen Kunst hilfreiche Hand leisten, wenn sie selbst kein eigenes Vaterland besaßen und kein wahres Gefühl der Anhänglichkeit für ihr Adoptiv-Vaterland hatten? Wie können wir von Jemandem, der die Sprache, in der er dichtet, nicht einmal vollständig beherrscht, erwarten, daß er Leidenschaften richtig und in ergreifender Weise zum Ausdruck bringt?

„Und trotzdem," fährt er fort, „hat der Jude, der an sich unfähig ist, weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben, es vermocht, in der verbreitetsten der modernen Kunstarten, der Musik, zur Beherrschung des öffentlichen Geschmacks zu gelangen." Wie können wir uns dieses Geheimniß erklären? Wird die Theorie des Musikdramas auch hierfür die Erklärung liefern? Ganz unzweifelhaft. Für Wagner läßt sich Alles, was in dieser Welt, wenn nicht auch Alles, was in anderen Welten vorgeht, durch das Musikdrama erklären. Es ist den Juden gelungen, in der Musik Erfolge zu erzielen, weil diese Kunst entartet ist. Das ist das ganze Geheimniß. Und weshalb ist die Musik eine entartete Kunst? Weil sie mit Beethoven die Grenze dessen erreichte, was sie als einzelne, von den anderen Künsten abgetrennte Kunst leisten konnte, und von diesem Punkte an weiterer Fortschritt nur noch mit Hilfe des Musikdramas möglich war. Die irregeleiteten Componisten fuhren aber fort, Musik nur um ihrer selbst willen zu schreiben, und das ebnete den Weg für die Juden. Mit komisch wirkender Uebertreibung besteht Wagner darauf, daß nach Beethoven's Tode die Musik nicht länger ein lebender Organismus war, sondern einem durch Würmer in wimmelnde Viellebigkeit zersetzten Körper glich. Unter solchen Umständen ist Alles annehmbar, und daher erscheinen jetzt Mendelsohn und Meyerbeer auf der Bühne:

„Mendelsohn hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster, specifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das ge-

steigertste, zartestempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unserer Kunst, so zu sagen, nur den Mund aufthat, um zu uns zu sprechen."

Der Kunst Mendelssohn's, fährt er fort, gelingt es nicht, wahre Herzensempfindungen wiederzugeben, sie schmeichelt unseren Ohren nur durch glatte und kunstfertige Figuren und Formenreize, wie etwa das Kaleidoskop dem Auge gefällt. Es fehlt ihr die Einheit des Stils; wie der Sprache der Juden mangelt ihr die Eigenart, sie schöpft aus den verschiedensten und ungleichartigsten Quellen von Bach bis Beethoven, die nicht mehr gemein haben als die ägyptische Sphinx und die griechische Menschenstatue. Daher repräsentirt sie nicht die höchste Kunst, und am allerwenigsten darf sie als eine weitere Entwickelung der Kunst über Beethoven hinaus angesehen werden, wie einige Kritiker uns glauben machen wollen.

Aber, sagt er weiter, Mendelssohn hatte Augenblicke, wo er wirklich charakteristisch und wahr im Gefühlsausdruck war, und sie verdanken ihr Entstehen vielleicht dem gelegentlichen Durchbruch des Bewußtseins des tragischen Geschicks der semitischen Rasse. Bei solchen Gelegenheiten erweckt er Sympathien in uns, die kein anderer jüdischer Componist in ähnlicher Weise in's Leben rufen konnte. Meyerbeer ist ein Componist, dessen Thätigkeit nicht darin bestand, den musikalischen Geschmack des Publicums zu verschlechtern, sondern den bereits vorhandenen corrumpirten Geschmack zu seinem Vortheil auszubeuten. Seine Absicht besteht einfach darin, die Langeweile zu vertreiben, und zu diesem Zwecke greift er Alles auf, was pikant und die Zuhörer zu kitzeln geeignet ist, von den albernsten Trivialitäten bis zum vulcanartigen Ausbruch der Leidenschaften, und sammelt seine Waaren in allen Theilen der Erde.

Das ist in kurzen Worten der Inhalt dieses vielbesprochenen Essays Wagner's. Alle darin aufgestellten Be-

hauptungen enthalten zweifelsohne etwas Wahrheit und vielleicht eben so viele Irrthümer; sicherlich ist Alles übertrieben, und die unvermeidliche, zwischen den Zeilen zu findende Hereinzerrung der monopolistischen Idee des Musikdramas als der einzigen Rettung für die Musik giebt der Arbeit einen Stich in's Komische. Daß die an Fanatismus grenzende Allgegenwart dieses Gedankens ihn veranlaßte, nicht allein Meyerbeer und Mendelssohn, sondern alle Componisten seit Beethoven mit Würmern zu vergleichen, die den Leichnam der wahren Musik zerfraßen, ist ebenso beklagenswerth und possenhaft, wie die Behauptung absurd genannt werden muß, die Juden hätten keine wahrhaft großen Künstler hervorgebracht. Es ist richtig, daß sie der Welt keine Künstler ersten Ranges gegeben haben, keinen Shakespeare, Bach, Phidias oder Tizian, aber im zweiten Range haben sie im Verhältniß zu ihrer Anzahl mehr als ihre Schuldigkeit gethan. Um nur einen Fall zu erwähnen, den Wagner auch anführt: Heine ist nicht allein der größte lyrische Dichter, der sich der deutschen Sprache bedient hat, seine Ausdrucksweise ist auch in seinen prosaischen wie in seinen poetischen Schriften kunstvoller und eigenartiger (soweit eigenartig nicht schwerfällig und klobig bedeutet, wie das im Deutschen oft der Fall ist), als die irgend eines anderen deutschen Schriftstellers mit Ausnahme von Goethe und Schopenhauer.

Daß das Vorurtheil gegen die Juden, von dem Wagner spricht, vorhanden war und noch besteht, kann natürlich nicht geleugnet werden. Vor wenigen Jahren erst widmete eine der tonangebenden jüdischen Zeitschriften in New York, der „American Hebrew," eine Extranummer der Besprechung der Ursachen dieses Vorurtheils, an der sich auf Veranlassung der Redaction zahlreiche bekannte Schriftsteller betheiligten. Karl Schurz führte höchst treffend als einen Grund die Thatsache an, daß, wenn ein Jude sich in unpassender Weise benimmt, immer besonders darauf aufmerksam gemacht wird, daß er „ein Jude" ist, während der Christ, der sich eines gleichen Vergehens schuldig macht, niemals als „ein Christ", sondern einfach als ein Flegel bezeichnet wird.

Woher stammt nun dieses Vorurtheil Wagner's gegen die Juden? Aus seiner frühesten Kindheit, der Zeit, in der sich Eindrücke in so unverlöschlicher Weise einzuprägen pflegen, daß sie das ganze Leben hindurch die Ansichten des Menschen beherrschen. Er war im jüdischen Viertel in Leipzig geboren, auf dem Brühl 88, einer Gegend, die er oft „Jerusalem" nannte.

„Die polnischen Juden jenes Viertels," sagt Präger, „handelten hauptsächlich mit Pelzwaaren, vom wohlfeilsten Katzenfellschlafrock an bis zu den seltensten und feinsten Pelzen für die höchsten Klassen der Gesellschaft. Diese Leute mit den fremdartigen Gesichtern, ihren langen Pelzröcken über den hohen Stiefeln, ihren hohen Pelzmützen über den langen Locken und ihren langen Bärten waren für Richard unheimlich anzusehen. Was ihm aber noch besonders eklig war, war die fremdartige Aussprache, eine Mischung von schlecht ausgesprochenem Deutsch oder Hebräisch; und die lebhaften, ja selbst wilden Gestikulationen mit den Händen ließen die Juden seinem ästhetischen Geiste wie galvanisirte Leichen erscheinen ... — Schreiende Kinder wurden schnell zum Schweigen gebracht, wenn man ihnen damit drohte, daß der polnische Jude ihnen zugeschickt würde, wenn sie nicht still wären ... Wagner hatte eine angeborene Abneigung gegen den ägyptischen Typus der Judenphysiognomie, eine Abneigung, die ihm durch's Leben blieb, wiewohl er unter seinen ihm mit Leib und Seele ergebenen Freunden und Bewunderern zu jeder Zeit eine Anzahl der gehaßten Rasse zählte."

Die Ironie des Schicksals fügte es außerdem, daß Wagner der jüdischen Rasse keine geringere Erfahrung, als seine erste Jugendliebe zu verdanken hatte. Obgleich er die Liebe in seinen Dramen ebenso oft zur Alles beherrschenden Leidenschaft gemacht hat, wie die meisten Dichter, so durchlebte er selbst doch nur wenige Liebesaffairen, hauptsächlich weil er sich schon in dem frühen Alter von 23 Jahren verheirathete. Einige Jahre vorher, als er noch im Hause der Mutter in Leipzig weilte, hatte er eine sehr hübsche junge Jüdin kennen gelernt, eine Freundin seiner Schwester Luise, Leah David, eine schwarzäugige Schönheit von echtem orientalischen Typus. Er verliebte sich in Leah bei der ersten Begegnung und war glücklich, wenn er sie besuchen, ihren großen Hund streicheln und auf ihrem Piano spielen durfte. Eines Tages erregte es seinen Aerger, daß er einen Vetter der Geliebten, einen jungen Holländer, in ihrer Wohnung

vorfand. Der Vetter erwies sich als guter Clavierspieler, dessen vorzügliches Spiel ihm Beifall und Schmeicheleien eintrug. Das machte Wagner eifersüchtig, und er kritisirte den Vortrag abfällig, indem er behauptete, es mangle ihm an Ausdruck. Als man ihn aufforderte, es besser zu machen, setzte er sich an das Clavier; da er aber niemals gut spielen lernte und kaum mit einem regelmäßigen Fingersatz fertig wurde, die Aufregung ihn auch noch besonders ungeschickt machte, erhob sich bald allgemeines, nur halb unterdrücktes Lachen. Das Ende des Vorfalls mag mit Praeger's Worten geschildert werden, dem Wagner selbst die Geschichte erzählt haben soll:

„Das reizte Wagner's schon üble Stimmung so, daß er, alle Vorsicht vergessend, weil er sich vor seiner vielgeliebten Leah beschämt fühlte und die Gesellschaft zu dem Spott des Holländers lachte, wüthend, ja geradezu grob wurde; und nur die peinliche Stille, welche darauf eintrat, ließ ihn bemerken, wie lächerlich er sich gemacht habe. Richard eilte aus dem Zimmer, nahm seine Mütze, küßte den in der Vorhalle liegenden Jago und stürmte mit Racheplänen aller Art in die Nacht hinaus. Zwei Tage ging er nicht hin — aber länger konnte er nicht wegbleiben, es trieb ihn hin — es war Niemand zu Hause, und man lud ihn diesmal nicht, wie gewöhnlich, ein, Fräulein Leah zu erwarten. Tags darauf erhielt er ein Briefchen von Fräulein Leah, die ihm ankündigte, „daß Herr Meyers ihr zukünftiger Gemahl wäre und daß nach dem gestrigen Abend ein weiteres Zusammensein doch wohl nicht gut passen würde und es deshalb vielleicht wohl besser sei, — alle Bekanntschaft auf einmal abzubrechen." „Das war meine erste Liebe," lachte Wagner, als er es erzählte, „und ich glaubte nicht, daß der Eindruck jemals verbleichen würde, aber nach Allem glaube ich, daß ich schon damals den Jago lieber hatte als das Mädchen."

Es würde selbstverständlich lächerlich sein, anzunehmen, daß diese Enttäuschung irgend welchen Einfluß auf seine späteren antisemitischen Ansichten ausübte. Aber die frühen Eindrücke „Jerusalems" und die Verwendung der polnischen Juden als Schreckgespenster in seiner Kindheit fuhren zweifelsohne fort, seine Ansichten zu färben und zum Theil dafür verantwortlich zu sein, daß bis in die letzten Jahre seines Lebens in seinen Schriften unfreundliche Bemerkungen über die Juden eingestreut waren. Die Motive, welche die Entstehung des „Judenthums" im Jahre 1850 herbeiführten, waren indessen rein musikalischer Art. Es ist oft behauptet

worden, daß Wagner von persönlichen Motiven geleitet wurde, daß er auf die Erfolge Mendelssohn's und Meyerbeer's eifersüchtig war und diese beiden Componisten unter der Maske eines allgemeinen Angriffs auf jüdische Kunst und jüdischen Charakter angreifen wollte, aber das ist eine durchaus ungerechte Behauptung. Daß Wagner's Zorn zum Theil auch durch persönliche Motive geschürt wurde, ist jedenfalls richtig und auch natürlich, denn kein Künstler konnte ruhig bleiben, wenn er sah, wie seine Rivalen, die er nach seiner tiefsten, innersten Ueberzeugung für weniger bedeutend halten mußte, mit Leichtigkeit den Gipfel der Popularität erklommen, während seine eigenen Werke ignorirt und schlecht gemacht wurden und nicht nur seine künstlerischen Ideale, sondern auch sein tägliches Brot in Gefahr gerieth. Aber Wagner's Handlungsweise wurde auch durch andere, edlere Motive veranlaßt, Motive rein patriotischer und künstlerischer Art. Sein Herz blutete, wenn er sah, daß zwei exotische jüdische Componisten, die nicht einmal Künstler ersten Ranges waren, die Concerthallen und Opernhäuser beinahe monopolisirten und die klassischen deutschen Meister so gut wie vertrieben, und er litt die tiefsten Seelenschmerzen, wenn er daran dachte, daß seine eigenen viel tiefer empfundenen und auf einem viel höheren Niveau stehenden, rein deutschen Werke von seinen Landsleuten nicht beachtet wurden. Können wir es ihm verargen, daß er den Kampf für klassische Kunst und seine eigenen Musikdramen aufnahm? Wie Alle wissen jetzt, daß Mendelssohn und Meyerbeer in jener Zeit weit über ihr wahres Verdienst hinaus geschätzt wurden, daß sie ihre niemals dagewesene Popularität zum Theil einer Laune des Publicums, zum Theile einer Verblendung und zum Theil einem oberflächlichen Geschmack verdankten. Und sollen wir Wagner tadeln und ihn einen Egoisten nennen, weil er mit der überlegenen Einsicht und Voraussicht des Genies das Alles schon vor vierzig Jahren wußte und den Muth besaß, es auszusprechen, ohne sich vor den Folgen zu fürchten?

Diese Folgen müssen wir jetzt betrachten. Zunächst hätte Brendel, der Redacteur der „Neuen Zeitschrift", der

das „Judenthum" abdruckte, beinahe mit seinem Kopf für die kühne That büßen müssen. Er war Professor der Geschichte der Musik am Leipziger Conservatorium, damals die erste Musikschule Deutschlands, das vollständig von den Anhängern Mendelssohn's controlirt wurde. Ein Angriff auf die Musik ihres Chefs rief natürlich unter den Professoren der Anstalt, zu denen Joachim, David, Becker, Böhme, Plaidy, Rietz, Klengel, Wenzel, Hauptmann und Moscheles gehörten, große Aufregung hervor. Rietz (derselbe, der später „Lohengrin" so unbarmherzig zusammenstrich und mißhandelte) verfaßte ein Document, das die sofortige Entlassung Brendel's forderte und von den genannten Professoren unterschrieben wurde. Die Directoren des Conservatoriums weigerten sich, dem Verlangen nachzukommen, und Brendel behielt seine Professur. Das Geheimniß des Verfassers scheint einige Zeit bewahrt worden zu sein, bald aber wurde Wagner's Name mit dem Artikel in Verbindung gebracht, und sechs Monate später, am 9. April 1851, schrieb Liszt ihm: „Kannst Du mir unter dem Siegel der absolutesten Verschwiegenheit die Frage beantworten: ob der berühmte Aufsatz über das „Judenthum in der Musik" in der Brendel'schen Zeitung von Dir ist?" Worauf Wagner prompt antwortete:

„Du fragst mich wegen des „Judenthums". Gewiß weißt Du, daß der Artikel von mir ist: was fragst Du mich erst? Nicht aus Furcht, sondern um zu vermeiden, daß von den Juden die Frage in das nackte Persönliche verschleppt würde, erschien ich pseudonym. Ich hegte einen lang verhaltenen Groll gegen diese Judenwirthschaft, und dieser Groll ist meiner Natur so nothwendig, wie Galle dem Blute. Eine Veranlassung kam, in der mich ihr verfluchtes Geschreibe am meisten ärgerte, und so platzte ich denn endlich einmal los: es scheint schrecklich eingeschlagen zu haben, und das ist mir recht, denn solch' einen Schreck wollte ich ihnen eigentlich nur machen. Denn — daß sie Herr bleiben werden, ist so gewiß, als daß jetzt nicht unsere Fürsten, sondern die Bankiers und die Philister die Herren sind."

Ich habe bereits mitgetheilt, daß Wagner bis in seine letzten Tage in seinen Schriften ein unaufhörliches Geplänkel gegen die Juden und ihr Verhältniß zur Musik aufrecht erhielt. Der Höhepunkt dieses Kampfes wurde aber 1869 erreicht, mehr als achtzehn Jahre nach dem Erscheinen des

ersten Artikels über den Gegenstand, als Wagner das „Judenthum in der Musik" noch einmal in Broschürenform erscheinen ließ und ihm ein neues, bedeutend ausführlicheres Essay beigab, welches den Titel: „Aufklärung über das Judenthum in der Musik" führte. Dieses interessante Document ist aus Luzern und vom Neujahr 1869 datirt und erschien zuerst in der Form eines offenen Briefes an Frau Maria Muchanoff, geborene Gräfin Nesselrode, die von dem Componisten eine Erklärung für die ihr merkwürdig scheinende Thatsache erbeten hatte, daß die damalige Presse, in Frankreich und England wie in Deutschland, allen seinen künstlerischen Bestrebungen und Werken so erbitterte Feindschaft entgegen brachte. Wagner's Antwort ist sehr geschickt abgefaßt und hat auf den ersten Blick viel Wahrscheinliches. Er sucht den einzigen Grund für die Erscheinung im „Judenthum in der Musik". Er wiederholt, daß er den Artikel nur deshalb unter einem Pseudonym veröffentlichte, damit er nicht lediglich als ein persönlicher Angriff eines eifersüchtigen Nebenbuhlers auf Meyerbeer und Mendelssohn angesehen werden und dadurch seine Wirkung verfehlen sollte:

„Deshalb hatte ich den Artikel mit einem, absichtlich als solchen erkennbaren Pseudonym: K. Freigedank unterzeichnet. Brendel hatte ich in diesem Betreff meine Absicht mitgetheilt: er war muthig genug, statt, wie dies sofort von befreiender Wirkung gewesen wäre, den Sturm auf mich hinüberzuleiten, diesen standhaft über sich ergehen zu lassen. Bald erschienen mir Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweisungen darauf, daß man mich als den Verfasser erkannt hatte: nie bin ich einer Bezichtigung in diesem Betreff mit Ablehnung entgegen getreten. Hiermit erfuhr man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik gänzlich zu verändern."

Bis dahin, fährt er fort, war nur das gröbere Geschütz gegen den Artikel in's Gefecht geführt worden, nun aber nahm sich das höhere Judenthum der Sache an und behandelte sie mit der ihm eigenartigen, praktischen Schlauheit. Den gebildeten Juden sind alle Discussionen unangenehm, in denen ihre Nationalität besprochen und hervorgehoben wird. Ihre Absicht war es daher, den unangenehmen Artikel so schnell wie möglich aus der Welt zu schaffen. Aber die ihrer Rasse zugefügte Beleidigung hatte sie tief im Herzen verwundet,

und ihre Rache nahm eine indirecte Form an; sie ließen den wahren casus belli — das Essay selbst — unbeachtet und begannen sofort einen systematischen und hartnäckigen Kampf gegen die anderen Werke des Verfassers, in erster Linie gegen seine Opern. Da die gesammte deutsche Presse in den Händen der Juden war, bildete sich schnell eine förmliche Verschwörung gegen den Componisten, der nicht allein in der bösartigsten Weise angegriffen wurde, sondern es bei einer Gelegenheit thatsächlich unmöglich fand, seine Bemerkungen über den Juden Offenbach vor die Oeffentlichkeit zu bringen. Selbst Liszt mußte für seine Freundschaft für Wagner büßen, und der Letztere macht dasselbe Essay über das „Judenthum" dafür verantwortlich, daß es bis zum Jahre 1869 beinahe unmöglich war, die Veröffentlichung wohlwollender Bemerkungen über Liszt's Compositionen in deutschen Zeitungen zu veranlassen. In Paris sorgte die Partei Meyerbeer's dafür, daß keine günstige Notiz über Wagner oder seinen Freund in die Presse gelangte. In London wurde er von den Zeitungen verfolgt, weil er den Abgott der Engländer, Mendelssohn, nicht anbeten wollte. In Wien arbeitete ein Jurist (verheimlichter) jüdischer Abstammung, Dr. Hanslick, ein System der Aesthetik aus, in dem Mendelssohn als der Erbe Haydn's, Mozart's und Beethoven's anerkannt wird — ja sogar als der Höhepunkt dieser Reihe von Componisten und als eine Art von Berichtiger der „Verirrungen" des Beethoven der letzten Periode. Dieser Mann wurde als Kritiker einer der ersten Wiener Zeitungen der Führer der Opposition, erklärte Wagner's Werke für vollständig werthlos und gab den Ton für die deutsche Presse im Allgemeinen an. „Von Nichts als meiner Verachtung aller großen Tonmeister, meiner Feindschaft gegen die Melodie, von meinem greulichen Componiren, kurz von „Zukunftsmusik" war nur noch die Rede: von jenem Artikel über „das Judenthum in der Musik" tauchte aber nie wieder das Mindeste auf."

Diese „Aufklärungen" sind, wie ich schon sagte, geistreich abgefaßt und enthalten ohne Zweifel einige Wahrheiten,

aber ich neige mich doch der Ansicht zu, daß Wagner sich irrte, als er die Opposition gegen seine Werke ganz oder auch nur zum großen Theile der durch seine Angriffe auf die Juden hervorgerufenen feindseligen Stimmung zuschrieb und dabei ganz besonders seinen ersten Angriff im Auge hatte, der seiner Zeit nur wenig Aufsehen machte. Die Opposition gegen seine Werke entsprang verschiedenen Quellen, unter denen die Unfähigkeit der Dirigenten und Sänger, sie richtig wiederzugeben, eine der wichtigsten war, ebenso die Langsamkeit der Zuhörer (besonders der Kritiker) nicht nur neue Musik, sondern — was noch viel schwieriger (und für manche Menschen unmöglich) ist — Musik in einer neuen Form zu verdauen. Betreffs der Heftigkeit der gegen ihn gerichteten Angriffe hatte Wagner aber zum Theil wenigstens Recht. Er wurde von den Kritikern angegriffen, weil er ihre Lieblinge, besonders Meyerbeer und Mendelssohn, kritisirt und angegriffen hatte. Aber diese Componisten wurden so heftig vertheidigt und gerächt, weil sie moderne Abgötter und nicht, weil sie Juden waren, denn unter ihren fanatischsten Verehrern befanden sich mehr Christen als Juden. Daß diese Erklärung richtig ist, wird meiner Ansicht nach durch die Thatsache bewiesen, daß viele der wärmsten Freunde und Unterstützer Wagner's Juden waren und sind. Seine Angriffe auf ihre Rasse wurden von diesen Leuten meist als dem Genie eigenthümliche Verirrungen entschuldigt*). Aber Angriffe auf einen beliebten und modischen Componisten mußten selbstverständlich von Juden und Christen in gleicher Weise zurückgeschlagen werden. Wenn wir von Streitigkeiten über die Religion absehen, so entzündet Nichts die Leidenschaften zu heißeren Flammen, als Meinungsverschiedenheiten über musikalische Angelegenheiten. Jetzt, wo der

*) Catulle Mendès erzählt eine amüsante Anekdote von einem reichen jüdischen Bankier in Pest, der Wagner als den Verfasser jenes Essays haßte, als Componisten aber verehrte. Um seinen gemischten Gefühlen Ausdruck geben zu können, hatte er eine Statue Wagner's in seinem Hause aufgestellt, die einen Lorbeerkranz auf dem Haupte und einen Strick um den Hals trug.

Mendelssohn-Meyerbeer-Cultus ausgestorben ist (und soweit der Bessere der Beiden, Mendelssohn, in Betracht kommt, thatsächlich beinahe unverdienter Vernachlässigung Platz gemacht hat), schaaren sich Juden wie Christen um das Banner Wagner's. Es ist eine unbestreitbare Thatsache, daß in New York ohne die Unterstützung der reichen Juden niemals sieben so glänzende und erfolgreiche deutsche Opernsaisons möglich gewesen wären, wie sie jene Stadt von 1884 bis 1891 erlebte. Das leitende Wagner-Organ Berlin's ist seit langen Jahren der jüdische „Börsen-Courier". Der Gründer des Patronatsvereins, dessen Zweck es war, die Kosten der ersten Bayreuther Festspiele aufzubringen, war der jüdische Wagnerianer und Pianist Carl Tausig. Und zu Wagner's persönlichen Freunden gehörten viele Juden, Männer und Frauen, die genug Intelligenz besaßen, um einzusehen, daß seine Tiraden nur gegen gewisse unangenehme, ihrer Rasse im Allgemeinen anklebende Eigenschaften gerichtet waren und deshalb nicht auf einzelne Persönlichkeiten bezogen werden durften, die davon frei waren. Das ist ein Punkt, auf den nicht genug Gewicht gelegt werden kann. Immer und immer wieder kommt Wagner darauf zurück, daß Nichts seinen Absichten ferner war, als die Gefühle Anderer zu verletzen. Um seine eigenen Worte zu gebrauchen (V, 3): ein großer Eifer für die Darlegung seines Gedankens veranlaßte ihn, „alle Rücksicht auf persönliche Verhältnisse zu vergessen," und das ist ein charakteristischer Zug aller genialen Menschen, den gewöhnliche Individuen, die niemals von anderen als persönlichen Beweggründen geleitet werden, nur mit großer Mühe verstehen können. In einem Briefe vom 10. März 1851 spricht Wagner die Besorgniß aus, daß sein Essay „Oper und Drama" persönlich aufgefaßt werden könnte, und bittet Uhlig, einige Sätze zu streichen. Er setzt hinzu:

„Es wäre doch entsetzlich, wenn das Buch für einen bloßen Angriff auf Meyerbeer angesehen werden könnte. Ich wünschte, Manches dieser Art noch zurücknehmen zu können: wenn ich es lese, klingt der Spott nie giftig — lesen es aber Andere, so kann ich ihnen oft wie ein leidenschaftlich Verbitterter vorkommen, als der ich nun allerdings selbst meinen Feinden nicht erscheinen möchte."

Es war dieses Essay — der erste Theil von „Oper und Drama" — das meiner Meinung nach für die Fluth von feindseligen Zeitungskritiken verantwortlich war, mit der Wagner von dieser Zeit an überschwemmt wurde und die er irrthümlicher Weise auf Rechnung des „Judenthums" stellte. In „Oper und Drama" fällte er nicht nur über Meyerbeer ein sehr scharfes Urtheil, sondern auch über einen anderen Abgott des damaligen Publicums, Rossini, und hob ferner die Schwächen Anderer hervor, die über alle Kritik erhaben gehalten wurden: hinc illae lacrimae — das war die Ursache des Lärms.

Meyerbeer. — Die Kritiker, deren Denkweise so philisterhaft ist, daß sie keine anderen als persönliche Motive verstehen können, haben Wagner unzählige Male „schmählicher Undankbarkeit" gegen Meyerbeer beschuldigt, weil er die Werke dieses Componisten angriff, nachdem er Gefälligkeiten von ihm erhalten hatte. Wir wissen aus der Geschichte des menschlichen Denkens, daß diese Beschuldigung sehr alt ist und für alle Zeiten in den Worten: „Amicus Plato, Amicus Sokrates, sed magis amica veritas," vortrefflich beantwortet worden ist. Dr. Hanslick ist einer der erwähnten Kritiker. In seinem Buch „Musikalisches und Litterarisches", 1892 giebt er dem Vorwurf der „Undankbarkeit" folgende Form:

„Zaghafte, nervöse Naturen wie Meyerbeer sind in der Regel sehr empfindlich. Der Schöpfer der „Hugenotten" fühlte jeden Nadelstich der Kritik. Am tiefsten kränkte ihn die verächtlich wegwerfende Kritik Richard Wagner's, den er doch in schwersten Tagen thatkräftig unterstützt und gefördert hatte. Die Frage der persönlichen Dankbarkeit möge hier gar nicht aufgeworfen, vielmehr willig zugestanden werden, daß man Gutes von einem Freunde empfangen und doch seine Werke verfehlt finden könne. Aber ich glaube, daß das Bewußtsein genossener Wohlthaten jedem nicht ganz verhärteten Gemüth von selbst einige Zurückhaltung in Maß und Ausdruck eines öffentlichen Tadels auferlegen müßte. Obendrein, wo es sich nicht um eine Abwehr, sondern um einen durch keine Nöthigung motivirten Angriff handelt.

Obgleich Dr. Hanslick die Frage der „persönlichen Dankbarkeit" hier ausdrücklich zur Seite schiebt, ist der persönliche Charakter des Vorwurfs doch niemals so nackt zu Tage ge-

treten, wie in den obigen Sätzen. Der Kern des ganzen Arguments ist: Meyerbeer hat Wagner nicht persönlich angegriffen, deshalb war es von Wagner gemein, ihn anzugreifen; eine Nothwendigkeit dafür war nicht vorhanden. Daß ein solches Ding wie eine ideale künstlerische Nothwendigkeit bestehen kann, die keinem persönlichen Groll, sondern dem Wunsch, Uebelstände zu reformiren, entspringt, das kann ein Geist von dem Kaliber Dr. Hanslick's nicht begreifen. Wenn er im Stande gewesen wäre, es zu fassen, so würde er verstanden haben, daß Wagner diesen Vorwurf in vollständigster und beredtester Weise vor vierzig Jahren beantwortete, nämlich in den folgenden Sätzen aus der Vorrede zu „Oper und Drama":

„Ich leugne nicht, daß ich lange mit mir gekämpft habe, ehe ich mich zu dem, was ich that, und wie ich es that, entschloß. Ich habe Alles, was in diesem Angriffe (auf Meyerbeer) enthalten war, jede Wendung des zu Sagenden, jeden Ausdruck nach der Abfassung ruhig überlesen und genau erwogen, ob ich es so der Oeffentlichkeit übergeben sollte, — bis ich mich endlich davon überzeugte, daß ich — bei meiner haarscharf bestimmten Ansicht von der wichtigen Sache, um die es sich handelt — nur feig und unwürdig selbst besorgt sein würde, wenn ich mich über jene glänzendste Erscheinung der modernen Operncompositionswelt nicht gerade so aussprächе, als ich es that. Was ich von ihr sage, darüber ist unter den meisten ehrlichen Künstlern längst kein Zweifel mehr: nicht aber der versteckte Groll, sondern eine offen erklärte und bestimmt motivirte Feindschaft ist fruchtbar; denn sie bringt die nöthige Erschütterung hervor, die die Elemente reinigt, das Lautere vom Unlauteren sondert, und richtet, was zu richten ist. Nicht aber diese Feindschaft blos um ihrer selbst willen zu erheben, war meine Absicht, sondern ich mußte sie erheben, da ich nach meinen, bisher nur allgemein ausgesprochenen Ansichten jetzt noch die Nothwendigkeit fühlte, mich genau und bestimmt im Besonderen kundzugeben; denn es liegt mir daran, nicht nur anzuregen, sondern mich auch vollkommen verständlich zu machen. Um mich verständlich zu machen, mußte ich auf die bezeichnendsten Erscheinungen unserer Kunst mit dem Finger hinweisen; diesen Finger konnte ich aber nicht wieder einziehen und mit geballter Faust in die Tasche stecken, sobald diejenige Erscheinung sich zeigte, an der sich uns ein nothwendig zu lösender Irrthum in der Kunst am ersichtlichsten darstellt, und die, je glänzender sie sich zeigt, desto mehr das befangene Auge blendet, das vollkommen klar sehen muß, wenn es nicht vollständig erblinden soll. Wäre ich somit in der einzigen Rücksicht für diese eine Persönlichkeit befangen geblieben, so konnte ich die vorliegende Arbeit, zu der ich mich meiner Ueberzeugung nach verpflichtet fühlte, entweder gar nicht unternehmen, oder ich müßte

ihre Wirkung absichtlich verstümmeln; denn ich hätte das Ersichtlichste und für das genaue Ersehen Nothwendigste mit Bewußtsein verhüllen müssen."

Wagner verurtheilte Meyerbeer nicht vollständig. Es ist wahr, daß er (III, 376) sagt: „In der Meyerbeer'schen Musik giebt sich eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit kund, daß wir seine specifisch-musikalische Befähigung — namentlich auch zusammengehalten mit der bei Weitem größeren Mehrzahl seiner componirenden Zeitgenossen — vollkommen auf Null zu setzen versucht sind." Daß das aber keine nüchterne Kritik, sondern nur ein momentanes Aufwallen künstlerischer Entrüstung war, zeigt sich auf der direct folgenden Seite von „Oper und Drama", wo er dem Genie Meyerbeer's enthusiastischen Tribut zollt und darauf hindeutet, daß Meyerbeer in einzelnen Fällen

„den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten musikalischen Ausdruck zu finden vermag. Ich erinnere hier namentlich an einzelne Züge in der bekannten schmerzlichen Liebesscene des vierten Actes der „Hugenotten", und vor Allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Ges dur, der, wie sie als duftigste Blüthe einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsproßt ist, nur sehr Weniges, und gewiß nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gestellt werden kann. Ich hebe dies mit aufrichtigster Freude und in wahrer Begeisterung*) hervor, weil gerade ꝛc."

Wenn Wagner von den schlechten und schädlichen Eigenschaften der Werke Meyerbeer's, die er aufdeckt, sagt, daß „darüber unter den meisten ehrlichen Künstlern längst kein Zweifel mehr ist", so spricht er die absolute Wahrheit. Einer der bedeutungsvollsten Unterschiede zwischen Meyerbeer und Wagner besteht in der Thatsache, daß das Genie des Letzteren zuerst von anderen genialen

*) Es ist für die Taktik und die litterarische Ethik der Feinde Wagner's charakteristisch, daß Dr. Hanslick in der oben erwähnten Brochüre Wagner's Bemerkung, Meyerbeer's musikalische Begabung sei gleich Null, anführt, über die gleich darauf folgenden, dieses Urtheil vollständig modificirenden Sätze aber tiefes Stillschweigen bewahrt, wodurch er seinen Lesern wie gewöhnlich ein ganz verzerrtes Bild der wahren Ansichten Wagner's giebt.

Menschen erkannt wurde, während andere geniale Menschen zuerst Meyerbeer verurtheilten. Nachdem Meyerbeer aus Italien zurückgekehrt war, wo er die wohlfeilen Kunststücke Rossini's nachzuahmen gelernt hatte, schrieb Weber, der die erste, diesen italienischen Studien ihr Dasein verdankende Oper dirigirt hatte:

„Mir blutet das Herz, zu sehen, wie ein deutscher Künstler, mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen zum Nachahmer sich herabwürdigt. Ist es denn gar so schwer, den Beifall des Augenblicks, ich sage nicht, zu verachten, aber doch nicht als Höchstes anzusehen?"

Rossini selbst hatte, wie auch Spontini, keine Liebe für Meyerbeer übrig, vielleicht weil der Letztere ihm in seiner eigenen Branche den Rang ablief, indem er nicht nur in Italien Alles aufgriff, was geeignet schien, die Ohren seiner Zuhörer für einen Augenblick zu kitzeln, sondern auch von den deutschen und französischen Märkten allerlei Reizmittel bezog: — italienische überladene Gesangsweise, Instrumentalsolos, deutschen Contrapunkt (gelegentlich, für besondere Effecte), französische Tänze und scenische Kunststücke — und aus allen diesen Stoffen eine Art von Varietäten-Vorstellung zusammenbraute, die Wagner mit treffendem Witz musikalische „Mosaik" nannte. Der liebenswürdige Schumann schimpfte auf Meyerbeer in viel heftigerer und giftigerer Weise, als Wagner es je gethan hat, und sogar Mendelssohn, selbst ein Jude, gab seiner Abneigung gegen Meyerbeer's Opern offenen Ausdruck. Liszt wandte zur Bezeichnung der wohlfeilen Effecte Meyerbeer's den Ausdruck „Goldstaub" an, was sie vorzüglich charakterisirt. Das Publicum lernt nach und nach, zwischen dem vergoldeten Holz Meyerbeer's und dem massiven Golde Wagner's zu unterscheiden, und die Statistik enthüllt die bezeichnende Thatsache, daß überall Meyerbeer's Popularität in demselben Verhältniß abnimmt, in dem die Wagner's steigt.

Je mehr wir über die ganze Frage, die sich um Meyerbeer und das Judenthum dreht, nachdenken, desto fester wurzelt unsere Ueberzeugung, daß Wagner allerdings von

der Anklage der Uebertreibung, theilweisen Irrens und der Unklugheit nicht freigesprochen werden kann, daß er aber gerade dadurch den wahren Adel seiner künstlerischen Gesinnung bewies, daß er dem Gefühl der „Dankbarkeit" nicht gestattete, sein Urtheil und seine Liebe zur Kunst zu unterdrücken. Das ist aber nicht Alles: Wagner's Verpflichtungen gegen Meyerbeer sind bedeutend überschätzt worden. Obgleich wir diese Angelegenheit in einem früheren Capitel bereits berührt haben, müssen wir hier noch einmal auf sie zurückkommen, weil sie zur Bildung eines Urtheils über Wagner's Charakter von der größten Wichtigkeit ist. Seine eigene Ueberzeugung war, daß ihm Meyerbeer in seiner künstlerischen Laufbahn nicht geholfen hatte. In Paris that er Nichts für ihn, obgleich er der einflußreichste dortige Musiker war; er empfahl dem Dresdener Intendanten den „Rienzi", aber die Oper wurde erst viel später angenommen, und dann hauptsächlich in Folge der Bemühungen des Chordirectors Fischer und des berühmten Tenors Tichatschek, während Berlin, wo Meyerbeer einen ebenso mächtigen Einfluß ausübte wie in Paris, eine der letzten deutschen Städte war, die Wagner als Operncomponisten ermuthigten. In einem Briefe Wagner's an Liszt (Nr. 59) finden wir eine Stelle, an der er von Meyerbeer sagt: „Ich hasse ihn nicht, aber er ist mir grenzenlos zuwider." Er spricht dann von der Zeit, „da er sich noch den Anschein gab, mich zu protegiren," und von der „absichtlichen Ohnmacht seiner Gefälligkeit gegen mich". Ich rathe dem Leser, diesen Brief nachzulesen, er ist zu lang, um hier gedruckt zu werden*).

Noch einen Punkt müssen wir betrachten, der besonders wichtig ist, weil dadurch Wagner's Ehrlichkeit in Frage ge-

*) Man vergleiche damit, was Wagner's Freund Praeger sagt (Seite 216): „Ich gestehe offen zu, aus meiner intimen Kenntniß der Gefühle Wagner's gegen Meyerbeer die Ueberzeugung geschöpft zu haben, daß er den „Marktschreier" verachtete und die unzähligen kaufmännischen Maßnahmen, die Meyerbeer mit der Aufführung seiner Werke verband, aus tiefstem Herzen verabscheute. Schlesinger selbst theilte mir mehrere, unzweifelhaft feststehende Fälle mit, in denen Meyerbeer sogar die Maitressen der Kritiker für sich zu gewinnen versuchte, um dadurch günstige

zogen wird. In dem oben erwähnten Artikel versucht Dr. Hanslick, mit der ihm eigenen Methode, bei dem Leser den Eindruck hervorzurufen, Wagner sei nicht nur inconsequent, sondern auch unehrlich gewesen. Er stützt sich in dieser Anklage auf ein erst kürzlich entdecktes, vom Jahre 1842 datirtes Manuscript Wagner's, in dem Meyerbeer als der wahre Deutsche, der echte Nachfolger Händel's, Gluck's und Mozart's, als ein Künstler von unbefleckter Rechtschaffenheit, der die Italiener auf ihrem eigenen Felde besiegte und dessen Stil sich zu klassischer Würde erhebt, in den Himmel erhoben wird. Dazu bemerkt Dr. Hanslick: „Wir stehen hier vor einem Räthsel, aber vor keinem schönen," und: „Der Besitzer dieses kostbaren Autographs, Herr Leo Lipmannssohn in Berlin, hat es weislich vor der öffentlichen Versteigerung drucken lassen, damit es nicht etwa von liebevoller Hand heimlich angekauft und ungekannt aus der Welt geschafft würde." Dr. Hanslick deutet an, daß der Umschwung von diesen frühen Ansichten zu dem späteren strengen Urtheil dadurch herbeigeführt wurde, daß „Wagner nicht blos als der erste, sondern als der einzige Tondichter der Gegenwart gelten wollte."

Nun ist Dr. Hanslick mit allen Einzelheiten des Lebens Wagner's so vollständig vertraut, daß er sogar die kleinsten Veränderungen aufzählt, die beim späteren Wiederabdruck seiner früheren Essays vorgenommen wurden. Es kann daher nicht angenommen werden, daß er die hier aufgeführten Thatsachen nicht kennt. In den vorhergehenden Capiteln ist gezeigt worden, daß Wagner's Ansichten über Musik — und besonders über Opernmusik — eine allmähliche Veränderung und Evolution durchmachten. Während seines ersten Pariser

Urtheile zu sichern." Es ist ferner bekannt, daß Meyerbeer den Rath des Chefs der Claque über die Wirkung gewisser Stellen in seinen Opern einholte. Man vergleiche damit das Verfahren Wagner's, der nach der Aufführung des „Lohengrin" lieber fünfzehn Jahre wartete mit einer neuen Première, als daß er dem modernen „Geschmack" und den modernen „Kritikern" die geringste Concession machte — und dann richte man selbst, ob er nicht Recht hatte, wenn er beanspruchte, als Künstler und als Mann das Gegentheil Meyerbeer's zu sein.

Aufenthalts stellte er die Instrumentalmusik noch höher als die Oper (I, 193). Im Jahre 1834 schrieb er einen Artikel über die „deutsche Oper", in dem er in Abrede stellt, daß es überhaupt eine deutsche Oper giebt, in dem er ferner Weber schlecht macht und behauptet, die Deutschen verständen nicht, für die menschliche Stimme zu componiren, und echte, wahrhaft der Begeisterung entspringende Opernmusik müsse man bei Bellini suchen. Im Jahre 1837 schrieb er einen Artikel über Bellini*), in dem er ähnliche Ansichten ausspricht. In demselben Jahre richtete er ein Schreiben an Meyerbeer, in dem er Letzterem mittheilt, er sei im Alter von 18 Jahren veranlaßt worden, sich der Musik zu widmen:

„Eine leidenschaftliche Verehrung für Beethoven trieb mich dazu, wodurch auch meine erste Productionskraft eine unendlich einseitige Richtung bekam — seitdem, und besonders seit ich in das eigentliche Leben und die Praxis trat, haben sich meine Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik, und zumal der dramatischen, bedeutend geändert, und soll ich es leugnen, daß gerade Ihre Werke es waren, die mir diese neue Richtung anzeigten?"

Daß diese Erklärung durchaus aufrichtig und ehrlich war (Nachahmung ist die ehrlichste Form der Schmeichelei), wird durch die Thatsache bewiesen, daß Wagner ein Jahr später (1838) die Composition des „Rienzi" begann, der nach seinem eigenen Geständniß (VII, 159) nach dem Muster der großen Opern Meyerbeer's, Auber's und Halévy's geschaffen ist. Die Oper wurde erst 1840 vollendet und 1842 zum ersten Male aufgeführt, also in demselben Jahre, in dem er den lobenden Aufsatz über Meyerbeer, den Dr. Hanslick für seine verächtlichen Verdächtigungen benutzt, schrieb (aber nicht drucken ließ). Wagner's Artikel *gegen* Meyerbeer wurden erst sieben Jahre später geschrieben. 1842 hatte er noch indirecte Ursache, gegen Meyerbeer, in dem er das Muster für seinen ersten Erfolg, den „Rienzi", sah, das Gefühl der Dankbarkeit zu hegen. Es ist möglich, daß er den Artikel in einem Augenblick verfaßte, in dem ihn dieses Gefühl der Dankbarkeit übermannte; aber die Thatsache, daß

*) Diese Artikel sind in Kürschner's „Wagner-Jahrbuch" Seite 376—9, 381—2 und 478 abgedruckt.

er ihn nicht veröffentlichte, spricht für sich selbst. Sein Geist wuchs damals schon mit Riesenschritten in einer anderen Richtung, und daher entstanden in ihm bald Zweifel über die Solidität der Kunst Meyerbeer's, welche während der nächsten sieben Jahre zur festen Ueberzeugung wurden. Das sind die einfachen Thatsachen, die in jedem einzelnen Punkte durch Documente und Daten bewiesen werden können, und ich überlasse es meinen Lesern, das Urtheil zu fällen, ob Wagner oder sein giftiger Kritiker durch dieses frühe, lobende Urtheil über Meyerbeer beschimpft wird*). „Wir stehen hier vor einem Räthsel, aber vor keinem schönen."

Mendelssohn. — In demselben Jahre, in dem dieses Essay geschrieben wurde, betrat Wagner eines Tages die Wohnung Mendelssohn's, als dieser gerade mit dem ausgezeichneten Cellisten Servais eine neue Sonate durchspielte. Wagner blieb eine Weile in einer Ecke stehen und entfernte sich dann, ohne ein Wort gesagt zu haben. „Oh! das ist ein Original, wird aber von sich reden machen!" rief Mendelssohn**) aus, als Servais ihn befragte. Wagner machte allerdings bald von sich reden und vielleicht mehr, als es Mendelssohn lieb war. Der Letztere war ein verwöhntes Kind der Mode und konnte keine Nebenbuhler vertragen. „Im persönlichen Verkehr war Mendelssohn sehr liebenswürdig; in größerer Gesellschaft aber verlangte er mit auffälliger Eitelkeit, daß man sich einzig und allein mit seiner Person beschäftigte, und war förmlich verstimmt, wenn

*) Wie dachte Meyerbeer über Wagner: Dr. Hanslick erzählt, daß er im Jahre 1846 Meyerbeer nach seinem Urtheil über Wagner befragte und die einfache Antwort erhielt: „Seine Opern gefallen sehr." Meyerbeer sprach sofort von etwas Anderem. In einer Anmerkung zu „Wagner jugé en France" (Seite 38) lesen wir: „Herr Blaze de Bury erzählt, daß ein einziger Name das Vorrecht genoß, Meyerbeer in Wuth zu versetzen, und das war Richard Wagner's: er konnte ihn nicht aussprechen hören, ohne sofort von einem unangenehmen Gefühl übermannt zu werden, das er sich auch keine Mühe gab zu verbergen — er, der sonst so klug und scharfsichtig war und wie mit einem Mikroskop die Eigenschaften jedes Menschen sofort erkannte." („Meyerbeer et son Temps.")

**) Kastner „Wagner-Katalog", Seite 14.

noch der Eine und Andere die Aufmerksamkeit auf sich lenkte." („Jahrbuch" 1886, Seite 74.) In einem Briefe an Schubring (1835) klagt er: „Es giebt so wenige Musiker, mit denen ich mich befreunden möchte; das stimmt mich oft traurig." Diese Selbstdiagnose war richtig. Für keinen seiner wirklich großen Zeitgenossen hatte er Zuneigung, seine Freunde waren seine Nachahmer und Anbeter — Musiker zweiten und dritten Ranges. Er spöttelte über Chopin (Chopinetto), verabscheute Liszt und Berlioz (den Letzteren nannte er: „eine vollständige Caricatur ohne einen Funken von Talent") und hatte selbst für Schumann, der über ihn so oft anerkennend schrieb, niemals ein freundliches Wort. Unter den Umständen kann es nicht Wunder nehmen, daß er Wagner nicht liebte und seine frühe Symphonie nicht aufführen wollte, daß er die „Tannhäuser"-Ouvertüre als ein „warnendes Beispiel" dirigirte und Wagner bei Gelegenheit der ersten Aufführung des „Holländers" in Dresden mit der Bemerkung tröstete, er könne ganz zufrieden sein, denn es sei ja, Alles in Allem, kein „vollständiges Fiasco" gewesen.

Die Zeit hat bewiesen, daß Mendelssohn ein sehr schlechter Richter musikalischer Genies gewesen ist, während Wagner's Urtheile über andere Componisten sich fast in allen Einzelheiten als richtig erwiesen haben. Er sagte, Mendelssohn habe seine große Popularität zum großen Theil dem Umstand zu verdanken, daß die ihm vorangegangenen Meister die Bestandtheile der Musik so gründlich entwickelten, daß es Jedem leicht gemacht worden war, in dieser Sprache zu reden. Heute wissen wir Alle, daß die meisten Werke Mendelssohn's musikalische „Unterhaltungssprache" ohne tieferen Kern sind, und daß seine angenehme Art, Nichts zu sagen, das Publicum veranlaßte, seine Sachen so „formenschön" zu finden. Wagner tadelte ihn für die falsche Art und Weise, in der er die Werke Beethoven's und anderer Componisten dirigirte: heute wird von den bedeutendsten Dirigenten Beethoven nach Wagner's Art dirigirt. Und so ist es in jedem anderen Punkte. Auf der anderen Seite muß

aber ausdrücklich im Auge behalten werden, daß Wagner keineswegs Mendelssohn vollständig verdammte. Wie wir gesehen haben, gab er zu, daß Mendelssohn „reichste specifische Talentfülle, wie sie nur wenigen Musikern vor ihm eigen gewesen," besaß. Während er seine „Antigone" als undramatisch und vollständig außer Zusammenhang mit dem Gegenstand verurtheilte („c'est de la Berliner Liedertafel," sagte Spontini davon), nannte er die „Hebriden-Ouvertüre" „eines der schönsten Musikwerke, das wir besitzen" (X, 197). Dannreuther*) gegenüber sprach er sich wie folgt über diese Ouvertüre aus:

„Wunderbare Phantasie und zartes Gefühl sind hier mit vollendeter Kunst zum Ausdruck gebracht. Beachten Sie die ganz außerordentliche Schönheit der Passage, in der sich die Hoboen mit wehklagendem Ton über die anderen Instrumente erheben, wie der Wind über das Meer dahinstreicht. „Meeresstille und glückliche Fahrt" ist ebenfalls schön, und den ersten Satz der schottischen Symphonie liebe ich sehr. Niemand kann einen Componisten dafür tadeln, daß er nationale Gesänge benützt, wenn er sie so künstlerisch behandelt, wie Mendelssohn das in dem Scherzo dieser Symphonie gethan hat. Seine zweiten Sätze, wie überhaupt seine langsamen Sätze, wo das menschliche Gefühl mehr in's Spiel kommt, sind schwächer. Betreffs der Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" muß man berücksichtigen, daß er sie im Alter von 17 Jahren schrieb, und wie vollendet ist trotzdem bereits die Form!" 2c.

Rubinstein. — Wagner's Urtheil über einen dritten berühmten jüdischen Componisten würde von großem Interesse sein, aber soweit ich ermitteln konnte, ist es nie gefällt worden, und es ist zweifelhaft, ob Wagner Gelegenheit hatte, sich eine richtige Meinung über Rubinstein's Symphonien und Opern zu bilden. Auf der anderen Seite hat Rubinstein es nicht unterlassen, der Welt seine Meinung von Wagner mitzutheilen. Sie ist in seiner Schrift „Die Musik und ihre Meister" (1891), Seite 95 bis 104 enthalten, und der Abschnitt beginnt mit der Mittheilung, daß Rubinstein im Jahre 1845 oder 1846 Mendelssohn besuchte und die „Tannhäuser"-Partitur aufgeschlagen auf dem Clavier fand.

*) Grove's „Dictionary", IV, 369.

Auf die Frage, was er von der Oper denke, erwiderte Mendelssohn: „Ein Mensch, der Text und Musik zu seinen Opern selbst schreibt, ist jedenfalls kein gewöhnlicher Mensch." Wozu Rubinstein bemerkt: „Ja, kein gewöhnlicher Mensch . . . ., höchst interessant, sehr werthvoll, aber schön oder groß, tief oder hoch in specifisch musikalischer Beziehung nicht." Darauf macht er sich an die Arbeit und zerhackt die Werke Wagner's (ausgenommen Lohengrin", „Die Meistersinger" und die „Faust-Ouvertüre", die ihm gefallen) in ungefähr derselben Weise, in der der große Jahn vierzig Jahre früher den „Lohengrin" vernichtete. Nach Rubinstein's Ansicht hat während dieser ganzen Zeit die Menschheit Wagner nur als ein Genie gelten lassen, weil sie so oft dafür getadelt worden ist, daß sie geniale Zeitgenossen nicht beachtete; um nicht etwa wieder einen solchen Fehler zu begehen, vergötterte sie Wagner!!! Armer Rubinstein! Die Welt hat ihn als Componisten so schlecht behandelt, daß man kaum erwarten konnte, er würde sich seinen Humor bewahren, wenn er je welchen besaß. Trotz Aeschylos und der anderen griechischen Dramatiker, behauptet er, eine Sage könne „ein interessantes und poetisches Schaustück sein, aber nie ein Drama" (96)! Wagner's Benutzung der Leitmotive ist „ein so naives Verfahren, daß es eher in's Komische führt, als ernsten Sinn beanspruchen kann". Die Ausmerzung der Arien hält er für einen Fehler, und selbst das Orchester ist vollständig falsch verwendet, weil es das Interesse an den Gesangspartien vermindert. Das unsichtbare Orchester ist „einfach unerträglich", und der verdunkelte Zuschauerraum ist nur für den Theaterdirector von Vortheil, weil er die Beleuchtungskosten reducirt. Die Personen in Wagner's Dramen sind niemals dramatisch (Seite 102). „Nie zeichnet bei ihm die Melodie, der musikalische Gedanke, die Person." Seine Instrumentirung ist „der Oekonomie und Mannigfaltigkeit in der Schattirung entbehrend". Und außerdem ist Wagner auch nicht annähernd so interessant wie Berlioz, schon deshalb nicht, weil der Letztere sofort als ein Neuerer auftrat und nicht, wie Wagner, erst einer wurde.

Wenn Wagner lange genug gelebt hätte, um diese unabsichtlich komischen Ergüsse Rubinstein's zu lesen, so würde er zweifelsohne gelächelt und sie als eine interessante und belustigende Bestätigung der in seinem Artikel über das „Judenthum in der Musik" ausgesprochenen Ansichten bezeichnet haben. Und Rubinstein ist in seinen Opern ebenso undramatisch wie in seinen Ansichten, was auch der Grund ist, daß keine seiner Opern — obwohl sie reich an köstlichen Melodien sind — es zu einem andauernden Erfolg gebracht hat. Wenn er das echte dramatische Gefühl besessen hätte, so würde er von Wagner gelernt haben, wie dieser von Weber und anderen großen Vorgängern, und sein Schicksal wäre wohl ein anderes gewesen. Wenn man aber ebensoviele Opern geschrieben hat wie Wagner und die Werke des letzteren regelmäßig im Repertoire aller Theater wiederkehren sieht, während die eigenen übergangen werden (außer in Rußland, wo eine oder zwei der Opern Rubinstein's populär geworden sind), so ist das allerdings genügend, um jeden Menschen zu verbittern. Wenn er aber dies verbitterte, von ohnmächtiger, neidischer Wuth erfüllte Antlitz der ganzen Welt zeigte, so war das ein trauriger Abschluß der Laufbahn eines großen Künstlers, eines Musikers, dessen Compositionen weit mehr Aufmerksamkeit verdienten, als seine Zeitgenossen ihnen widmeten, und dessen „Dramatische" und „Ocean"-Symphonien — wie die Werke Dvořák's, Grieg's und Tschaikowski's — die absurde Behauptung Wagner's widerlegen helfen, die reine Instrumentalmusik habe in Beethoven ihre höchste mögliche Entwicklung und damit ihr Ende erreicht. Zum Unglück für Rubinstein hat seine unaussprechlich lächerliche „Kritik" über Wagner ihm selbst tausendmal mehr geschadet, als dem beabsichtigten Opfer, denn sie hat bewiesen, daß er einen kleinlichen, neidischen Charakter besaß, und ihm die Sympathien Vieler entfremdet, die bis dahin eifrig wirkten, seiner Musik größere Verbreitung und Verständniß zu verschaffen.

Der Nibelungenring wird geschmiedet.

Wie die Dichtung entstand.

Die ersten drei Jahre nach der Flucht aus Dresden widmete Wagner hauptsächlich den in dem vorgehenden Capitel betrachteten litterarischen Werken und einigen Essays von geringerer Bedeutung. Einzelne Unterbrechungen in dieser Arbeit werden wir später betrachten. Drei weitere Jahre sollten vergehen, ehe er wieder zu componiren anfing, aber diese letzteren Jahre wurden wenigstens nicht durch die Kritisirung, sondern durch die Schöpfung von Kunstwerken ausgefüllt: sie sahen die Nibelungen-Dichtung in ihren vier Theilen entstehen.

Die eigenthümliche Thatsache ist längst bekannt, daß während die Musik der vier Theile „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" in der hier angeführten, richtigen Reihenfolge entstand, der Text gerade in der umgekehrten Ordnung verfaßt wurde. Das letztgenannte Drama wurde unter dem Namen „Siegfried's Tod" und in etwas anderer Form zuerst geschrieben, dann folgte „Siegfried" (ursprünglich „Jung Siegfried" und in Einzelheiten von dem späteren Drama verschieden), hierauf die „Walküre" und zuletzt „Rheingold". Die Einzelheiten dieser litterarischen Leistung wurden erst bekannt, als der Briefwechsel mit Liszt und der mit Uhlig, Fischer und

Heine 1887 und 1888 erschien, und selbst an der Hand dieser Mittheilungen ist es nicht so leicht, den Knäuel zu lösen. So lesen wir zum Beispiel unter'm 18. Juni 1851: „Mit dem ‚jungen Siegfried', den ich am 3. Juni anfing, bin ich in acht Tagen fertig." Im Juli schreibt er wieder: „Ich habe das Gedicht vom ‚jungen Siegfried' geschrieben," während wir nach mehr als einem Jahre, im November 1852, die Mittheilung finden: „Ich arbeite jetzt am ‚jungen Siegfried', bald bin ich damit fertig. Dann geht's an ‚Siegfried's Tod' — das wird mich länger aufhalten." Der anscheinende Widerspruch erklärt sich dadurch, daß sich die letzte Bemerkung auf die durchgesehene und verbesserte Bearbeitung des „jungen Siegfried" bezieht. Ueber „Siegfried's Tod" fügt Wagner hinzu: „Dort sind zwei Scenen ganz neu zu dichten (die Nornen und die Scene Brünhilde's mit den Walküren) vor Allem aber auch der Schluß — außerdem Alles sehr bedeutend zu überarbeiten. Das Ganze wird dann — heraus! ich bin so unverschämt es zu sagen! — das Größte, was je gedichtet!"

Es ist interessant, die hier erwähnten Aenderungen mit der ursprünglichen Version von „Siegfried's Tod", der, wie der Leser sich erinnern wird, schon 1848, also unmittelbar nach der Vollendung des „Lohengrin", geschrieben wurde, zu vergleichen*). Das müssen wir aber dem Leser, den wir nur auf den oben angeführten Hinweis in Wagner's Brief aufmerksam machen können, selbst überlassen, um unsererseits die Motive zu betrachten, die Wagner veranlaßten, seinen Plan, „Siegfried's Tod" allein zu componiren, aufzugeben und statt dessen eine vollständige Tetralogie oder einen Cyclus von vier Dramen zu schaffen.

Wäre in Dresden nicht die Revolution ausgebrochen und hätte Wagner nicht daran theilgenommen, so wäre wahrscheinlich „Lohengrin" im Laufe der Zeit mit der dort erreichbaren vorzüglichen Besetzung aufgeführt worden und

*) Der ursprüngliche „Siegfried's Tod" ist im zweiten, die umgearbeitete „Götterdämmerung" im 4. Bande der „Gesammelten Schriften" enthalten.

hätte, vom Componisten selbst dirigirt, einen Erfolg erzielt. Dadurch ermuthigt, hätte sich Wagner jedenfalls an die Arbeit gemacht und „Siegfried's Tod" componirt. In diesem Falle würden wir die Tetralogie nicht erhalten haben und selbst das eine Drama hätte uns kaum für die „Götterdämmerung" allein entschädigen können. Nachdem „Lohengrin" endlich in Weimar aufgeführt worden war, trug sich der verbannte Componist längere Zeit ernstlich mit dem Gedanken, „Siegfried's Tod" in Musik zu setzen und Liszt zur Aufführung in Weimar zu übergeben. Er schrieb im Juni 1849 an Letzteren: „Meine Zeit bis dahin wende ich aber dazu an, meine letzte deutsche Dichtung, ‚Siegfried's Tod', endlich zu componiren; in einem halben Jahre sende ich Dir die Oper fertig zu." Im September 1850 schrieb er an Uhlig:

„Des Weiteren kündigt mir Liszt an, daß es im Werke sei — nach einem guten Ausfall des ‚Lohengrin' — von Weimar aus die Composition des Siegfried bei mir zu bestellen, zu welchem Zweck man mir vorschußweise ein Honorar von der Höhe auszahlen solle, daß ich ungestört bis zur Vollendung der Arbeit davon leben könne. Darauf habe ich ihm erwidert, daß ich in die Luft hinein den Siegfried nie componirt haben würde: fällt aber der Lohengrin vollkommen befriedigend aus, so hätte ich anzunehmen, daß dadurch mir in Weimar die Darsteller auferzogen sein würden, die bei richtigem Eifer und Ernst mir bestmöglich auch den Siegfried zum Leben würden bringen können. Für die Weimar'sche Gesellschaft ganz ausdrücklich würde ich daher auch den Siegfried musikalisch zur Aufführung fertig machen. — Nun habe ich mir bereits Notenpapier und ein Dresdener Rastral angeschafft: ob ich noch componiren kann, das mag Gott wissen! Vielleicht komme ich aber wieder hinein!"

Einen Monat vorher hatte er an Liszt geschrieben: „Die Musik zu meinem Siegfried spukt mir bereits in allen Gliedern." Um dieselbe Zeit schickte er das Gedicht an den Verleger Wigand in Leipzig, der sich aber weigerte, die Veröffentlichung zu übernehmen, und das Manuscript blieb daher in den Händen Uhlig's.

So standen die Sachen vor der ersten Aufführung des „Lohengrin", die wir bereits beschrieben haben und die Wagner veranlaßte, seine Absicht zu ändern. Unter den vorhandenen Verhältnissen war die Vorstellung unzweifelhaft

die beste, die erzielt werden konnte, aber es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß „Lohengrin" nicht in der von Wagner beabsichtigten Weise auf die Bühne gebracht werden kann, wenn man nur etwa 2000 Thaler für Decorationen ausgiebt und nur Sänger zur Verfügung hat, die nicht für geringe Gagen in einer kleinen Stadt wie Weimar gesungen haben würden, wenn sie Künstler ersten Ranges gewesen wären. Wenn man diese Umstände im Auge behält, wird man verstehen, was Wagner meinte, als er am 20. September 1850 an Uhlig schrieb: „Daß ich den Lohengrin eigentlich aufgab, als ich seine Aufführung in Weimar gestattete, brauche ich Dir wohl nicht erst zu versichern."

Die Situation veranlaßte ihn zum Nachdenken, und das Resultat ist in zwei ganz besonders bemerkenswerthen Sätzen in seinen Briefen angedeutet, aus denen wir ersehen, daß schon sechsundzwanzig Jahre vor der Verwirklichung die Keime einer Art von Bayreuther Festspielen in seinem Kopf entstanden. Heine scheint die erste Andeutung über diese Pläne in den folgenden, am 14. September 1850 geschriebenen Zeilen erhalten zu haben: „Ich denke jetzt daran, meinen Siegfried in Musik zu setzen: um ihn einmal gehörig aufführen zu können, trage ich mich mit ganz besonderen und kühnen Plänen, zu deren Verwirklichung Nichts weiter nöthig ist, als daß ein guter Onkel den Einfall habe, zu sterben." Eine Woche später schrieb er an Uhlig in ernsterer und ausführlicherer Weise:

„Ich brauche Dir wohl nicht erst meine weiteren Gründe dafür anzugeben, daß ich den „Siegfried" anders in die Welt zu senden wünsche, als es den guten Leuten dort möglich sein könnte. — In Bezug hierauf beschäftige ich mich jetzt mit Wünschen und Plänen, die auf den ersten Augenblick sehr chimärisch aussehen, einzig mir doch aber Lust machen, an die Vollendung des „Siegfried" überhaupt zu denken. Es handelt sich — zur Realisirung des Besten, Entscheidendsten und Bedeutungsvollsten, was ich unter den bestehenden Umständen leisten kann, somit zur Erreichung meiner bewußten Lebensaufgabe — um eine Summe von — vielleicht 10000 Thalern. Könnte ich je über solch eine Summe disponiren, so würde ich Folgendes veranstalten: — hier, wo ich nun gerade bin und wo Manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken

ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich blos mit der Ausstattung an Decorationen und Maschinerie versehen lassen, die zu der Aufführung des „Siegfried" nöthig ist. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf sechs Wochen nach Zürich einladen: den Chor würde ich mir größtentheils hier aus Freiwilligen zu bilden suchen (hier sind herrliche Stimmen und kräftige, gesunde Menschen). So würde ich mir auch mein Orchester zusammen laden. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas durch alle Zeitungen Deutschlands mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes: wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekömmt gesichertes Entree, — natürlich wie alles Entree: gratis! Des Weiteren lade ich die hiesige Jugend, Universität, Gesangvereine ꝛc. zur Anhörung ein. Ist Alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen Umständen drei Aufführungen des „Siegfried" in einer Woche stattfinden: nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt. Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: „Nun macht's auch so!" Wollen sie auch von mir einmal wieder etwas Neues hören, so sage ich aber: „Schießt Ihr das Geld zusammen!" — Nun, komme ich Dir gehörig verrückt vor? Möge es sein, aber ich versichere Dir, dies noch zu erreichen ist die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht — die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen. Also „— schafft mir 10000 Thaler — weiter Nichts!" —

Es muß überraschen, zu bemerken, wie viele der Hauptzüge der späteren Bayreuther Festspiele hier bereits angedeutet werden. Der Plan nahm sofort so festen Besitz von Wagner, daß er sich entschloß, die ihm von Weimar angebotenen 500 Thaler auszuschlagen, die ihm bezahlt werden sollten, falls er sich verpflichtete, die „Siegfried"-Partitur bis zum 1. Juli 1852 abzuliefern. Außer diesen Plänen für zu veranstaltende Festspiele veranlaßte ihn aber auch noch ein anderes wichtiges Bedenken, seine Absichten in Bezug auf die Aufführung seiner Opern zu ändern. Schon seit einigen Monaten hatte ihn der Gedanke an den Burschen verfolgt, der auszog, „um das Fürchten zu lernen", und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. „Denke Dir meinen Schreck, als ich plötzlich erkenne, daß dieser Bursche niemand Anderes ist als — der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünhilde erweckt! — Die Sache ist nun fertig" (10. Mai 1851). Mit anderen Worten: seine Nibelungen-Dichtung hatte sich nun zu zwei Dramen entwickelt, vor

„Siegfried's Tod" sollte „Jung Siegfried" erscheinen. Diese beiden Siegfried-Dramen sollen „zwei ganz selbstständige Stücke werden, die nur zum ersten Male dem Publicum in der Reihenfolge vorzuführen sind, dann aber ganz für sich — nach Belieben und Vermögen — gegeben werden können".

„Siegfried's Tod" wurde also für den Augenblick zur Seite geschoben, und „Jung Siegfried" wurde der Held des Tages: „Grüße R.s tausendmal von mir! — sag ihnen, heute früh sei mein ‚junger Siegfried' fertig und wohlgereimt zur Welt gekommen" (24. Juni 1851). Und von ganz besonderem Interesse ist es, zu erfahren, daß Theile der Musik des „jungen Siegfried" nur vier Jahre nach der Vollendung des „Lohengrin" entstanden sind:

„Das, was Du Dir gar nicht vorstellen kannst, macht sich ganz von selbst! ich sage Dir, die musikalischen Phrasen machen sich auf diesen Versen und Perioden, ohne daß ich mir nur Mühe darum zu geben habe; es wächst Alles wie wild aus dem Boden. Den Anfang hab' ich schon im Kopfe; auch einige plastische Motive, wie den Fafner. Ich freue mich darauf, nun ganz dabei zu bleiben."

Als Liszt von dem neuen Plan hörte, schrieb er: „Also einen jungen Siegfried bekommen wir! Du bist wahrhaft ein ganz unglaublicher Kerl, vor dem man Hut und Mütze drei Mal abzuziehen hat!" In seiner Antwort sagt Wagner, er warte nur auf einen schönen, sonnigen Tag, um die Dichtung zu Papier zu bringen, die in seinem Kopfe schon fertig sei. Und fünf Wochen später kommt die Nachricht, daß die Arbeit beendet ist: „Sie hat mir große Freude gemacht, und jedenfalls ist sie das, was ich jetzt machen mußte, und das Beste, was ich bis jetzt machen konnte." Wagner war so begeistert von seiner neuen Schöpfung, daß er freiwillig das generöse Anerbieten der Verleger Breitkopf & Härtel, die volle Partitur des „Lohengrin" zu stechen, zurückwies und dafür die Bedingung stellte, sie sollten ihre wohlmeinenden Absichten auf den „Siegfried" übertragen. Es erschien ihm „fabelhaft", daß eine Firma sich bereit erklärte, eine Oper wie „Lohengrin" in Verlag zu nehmen, die erst in einer einzigen Stadt aufgeführt worden war. Er fürchtete, das Unternehmen würde sich nicht bezahlen und

dadurch die Verleger davon abschrecken, seinen geliebten „Siegfried" in die Hand zu nehmen.

So groß aber auch sein Vertrauen in sein alter ego Liszt war, so war er doch fest entschlossen, in keine Kürzungen und Aenderungen mehr zu willigen und auch keine Vorstellungen mehr zu erleben, die eine Stunde zu lang waren. Obgleich auch „Jung Siegfried" für Weimar bestimmt war, schreibt Wagner doch an Uhlig, daß er die Aufführung nicht gestatten werde, wenn er nicht selbst dabei sein kann. Sehr bald wurde es aber problematisch, ob „Jung Siegfried" jemals in Weimar aufgeführt werden könnte, weil der vollständige Nibelungen-Plan zu reifen begann — die „Walküre-Siegfried-Götterdämmerung"-Trilogie mit dem Vorspiel „Rheingold". Dieses vollständige Project wird zuerst in einem Brief an Uhlig vom 12. November 1851 erwähnt. Eine Woche später erhält Liszt ausführliche Mittheilungen über die auf die Nibelungen und die Festspiele bezüglichen Pläne.

Einer der merkwürdigsten und bedeutungsvollsten der mit der Entstehung des Nibelungen-Rings verknüpften Umstände ist die Thatsache, daß Wagner, von unbewußtem dramatischen Instinct geleitet, schon 1848, ehe er noch „Siegfried's Tod" dichtete, einen vollständigen Entwurf der vier Dramen anfertigte. Dieser Entwurf ist im zweiten Bande der „Gesammelten Werke" enthalten und ist bis zum heutigen Tage die klarste und verständlichste Synopse dieses großen Werkes geblieben, wenn auch viele Einzelheiten verändert oder ausgelassen worden sind. Und nun müssen wir die folgende Entwickelung betrachten. Als der Dichter von „Siegfried's Tod" sich dazu vorbereitete, seine Dichtung in Musik zu setzen, erkannte er, daß der Gegenstand für ein Drama zu groß war. Wer den vorläufigen Entwurf der ganzen Nibelungen-Dramen gelesen hätte, würde allerdings keine Schwierigkeiten gehabt haben, die ganze Bedeutung von „Siegfried's Tod" zu erfassen, aber ein Bühnenwerk soll keiner einführenden Essays und Erläuterungen bedürfen, es muß Alles dem Auge und dem Ohr direct verständlich

machen und in jeder Wendung sich selbst erklären. Der Dichter kann die Phantasie zu Hilfe rufen, der Dramatiker muß auf die Sinne wirken. Die Rücksicht auf diese Thatsache hatte Wagner veranlaßt, den Schluß des „Tannhäuser" so zu ändern, daß die Erscheinung der Venus und der Leichenzug mit dem Sarge Elisabeth's wirklich auf der Bühne sichtbar sind, statt nur angedeutet zu werden, und dieselbe Rücksicht veranlaßte ihn jetzt, „Siegfried's Tod" fallen zu lassen und die gigantische Tetralogie zu planen, in deren getrennten Dramen er die Ereignisse vor die Augen der Zuhörer bringen konnte, die er in dem einzelnen Drama lediglich in der Form der epischen Erzählung hätte mittheilen können:

„Um daher „Siegfried's Tod" zu ermöglichen, verfaßte ich den „jungen Siegfried"; je bedeutender sich aber dadurch das Ganze schon gestaltete, desto mehr mußte mir jetzt, als ich an die scenisch-musikalische Ausführung des „jungen Siegfried" ging, einleuchten, daß ich das Bedürfniß nach deutlicher Darstellung des ganzen Zusammenhanges an die Sinne, nur noch gesteigert hatte. Jetzt sehe ich, ich muß, um vollkommen von der Bühne herab verstanden zu werden, den ganzen Mythos plastisch ausführen. Nicht diese Rücksicht allein bewog mich aber zu meinem neuen Plane, sondern namentlich auch das hinreißend Ergreifende des Stoffes, den ich somit für die Darstellung gewinne, und der mir einen Reichthum für künstlerische Bildung zuführt, den es Sünde wäre, ungenützt zu lassen."

Dann giebt er die ersten Andeutungen über seine Pläne für die „Walküre" und das „Rheingold".

Hier haben wir also das große Werk seines Lebens klar und unwiderruflich ausgebreitet. Er theilt seinen Freunden auch mit, daß er sich der Unmöglichkeit bewußt ist, ein solches Werk in einem der bestehenden Theater zufriedenstellend aufzuführen, und daß er es müde ist, sich mit Versuchen zu begnügen, die auf der Hälfte des Weges stehen bleiben: „Mit dieser meiner neuen Conception trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publicum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart." „Die Aufführung meiner Nibelungendramen muß an einem großen Feste stattfinden, welches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu veranstalten ist."

Die vier Dramen müssen erst in ihrer richtigen Reihenfolge aufgeführt werden, später sind getrennte Wiederholungen nach Belieben gestattet. Er fügt hinzu, daß die Vollendung des Werkes ihn mindestens drei ganze Jahre in Anspruch nehmen würde — und hatte keine Ahnung davon, daß sie ihn mit Unterbrechungen die nächsten dreiundzwanzig Jahre beschäftigen sollte!

Wir wollen noch einen kurzen Satz aus einem Briefe an Uhlig (Nr. 35) anführen, um zu zeigen, welche Gedanken damals seinen Geist erfüllten. Er wurde wenige Wochen vor dem oben angeführten geschrieben und lautet:

„Wünsche: — ein kleines Häuschen mit Wiese und Gärtchen! — Arbeiten mit Lust und Freude — aber nicht für jetzt . . . Wenn alle deutschen Theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rheine auf, rufe zusammen und führe das Ganze (die Trilogie) im Laufe einer Woche auf. — Ruhe! Ruhe! Ruhe! — Land! Land! eine Kuh, eine Ziege u. s. w. — dann — Gesundheit — Heiterkeit — Hoffnung! — sonst — Alles verloren! Ich mag nicht mehr! Du mußt mit her!"

Wagner hatte guten Grund, zu fürchten, daß sein Plan, wie er sagte, „seiner fast bodenlosen Tollkühnheit wegen von fast Niemand begriffen werden würde," und war daher hocherfreut, daß Liszt ihn in herzlichster Weise billigte, obgleich dieser treue Freund dadurch der erhofften Freude, den „Siegfried" in Weimar aufführen zu können, verlustig ging. „Siegfried's Tod" und „Jung Siegfried" waren schon in Verse gesetzt, jetzt machte Wagner sich an die „Walküre". Darüber kann kein Zweifel bestehen, denn er sagt ausdrücklich in einem Briefe an Uhlig (14. Oct. 1852): „Der Vorabend ist ein vollständiges, ziemlich handlungsreiches Drama: bis zur vollen Hälfte bin ich nun mit ihm fertig. Mit der „Walküre" *) ganz. Die beiden Siegfriede müssen aber noch stark umgearbeitet werden, am meisten „Siegfried's Tod". — Aber dann — wird's was!!"

Am 2. Juli 1852 theilt er mit, daß er die ganze Nibelungen-Dichtung im September oder October zu beenden

*) Die „Walküre" wurde am 1. Juli 1852 beendet. Siehe Briefe an Uhlig, Nr. 67.

gedenkt, und daß er sich schon sehr auf die Musik freut. Aber erst im December konnte er an Heine schreiben: „Ich habe nun jetzt meine große Nibelungen-Dichtung beendigt und will den Quark auf's Reine schreiben, damit möglichst auch meine Freunde Etwas davon zu kosten bekommen können. Das nimmt mir noch einen vollen Monat weg, denn ich kann jetzt täglich höchstens 3 Stunden auf solche Arbeit verwenden." Noch ehe die Dichtung vollendet war, entstand in ihm der Wunsch, seine Freunde damit bekannt zu machen, ehe er die Musik dazu componirte. Er beschloß daher, 25 oder 30 Copien des Manuscriptes durch Steindruck anfertigen zu lassen. Wer sollte aber dafür bezahlen? Er selbst hatte kein Geld, und das einzige Mittel bestand darin, die Kosten durch eine unter seinen Freunden veranstaltete Sammlung aufzutreiben. Da sich das aber nicht bewerkstelligen ließ, mußte er schließlich das Gedicht auf seine eigenen Kosten in der gewöhnlichen Art und Weise drucken lassen. Es wurden nur wenige Exemplare behufs Vertheilung an intime Freunde angefertigt und heimlich vertheilt, um lästige Ermahnungen zu vermeiden. „Wer meine Lage kennt, wird mich Angesichts dieser kostbaren Ausgabe von Neuem für sehr verschwenderisch halten müssen," schreibt er unterm 11. Februar 1853 an Liszt, als er ihm einige Exemplare für ihn, die Großherzogin und die Prinzessin von Preußen schickt, „sei es drum! Die eigentliche Welt benimmt sich nun einmal so filzig gegen mich, daß sie mir keineswegs Lust macht, sie nachzuahmen."

Liszt's Enthusiasmus für den Nibelungen-Plan war fast eben so groß, wie der Wagner's, und veranlaßte ihn zu der Hoffnung, das Werk möge in weniger als drei Jahren vollendet werden. Falls Wagner bis dahin noch nicht Erlaubniß erhalten haben sollte, nach Deutschland zurückzukehren, so erbot sich Liszt, alle Pflichten des Dirigenten zu übernehmen. „Hoffentlich aber habe ich die Freude, Deine Nibelungen-Trilogie ruhiger genießen zu können, von Parquet oder Balkon aus, und lade Dich dann die vier Tage nacheinander zum Souper nach der Vorstellung im Hôtel de Saxe (Dresden) oder Hôtel de Russie (Berlin) ein, wenn

Du noch das Essen und Trinken nach allen Deinen Anstrengungen vermagst." Die Fürstin Wittgenstein las die Tetralogie an dem Tage der Ankunft von Anfang bis zu Ende durch, wie Liszt seinem Freunde mittheilt; das Gedicht erregte ihre Begeisterung in so hohem Grade, daß sie fast täglich im Gespräch mit Liszt daraus citirte. Von all' den anderen Freunden hielten es aber nur zwei, Franz Müller und Karl Ritter, für nothwendig, den Empfang überhaupt zu bescheinigen, was eine schwere Enttäuschung für den Dichter war, der ein bischen Mitgefühl und Ermuthigung in seinem kühnen und noch nie dagewesenen Unternehmen so dringend erwünschte. In der Erwartung der ersehnten sympathischen Kundgebungen lebte er nach seiner Angabe „einzig nur noch durch die Post: — mit der leidenschaftlichsten Ungeduld muß ich jeden Vormittag gegen elf Uhr den Briefträger erwarten; bringt er nun Nichts — oder bringt er Ungenügendes — so ist mein ganzer Tag eine Entsagungsöde. Das ist mein Leben! — Warum lebe ich noch?"

Wagner's Leben in Zürich.

Wir müssen jetzt einen, zum Theil rückwärts gerichteten Blick auf Wagner's Leben in Zürich während dieser Jahre schriftstellerischer und dichterischer Thätigkeit werfen. Ein gedankenloses Durchlesen des Briefwechsels mit Liszt könnte den Eindruck hervorrufen, daß Wagner mit seiner Lage in Zürich unzufrieden war, denn Ausbrüche der Verzweiflung wie der oben angeführte, kommen uns immer wieder unter die Augen. Eine genauere Prüfung zeigt uns aber, daß derartige Anfälle von Lebensüberdruß und Selbstmordgedanken fast in jedem Falle auf die Vernichtung künstlerischer Hoffnungen, schlechte Aufführungen seiner Opern und Fehlschläge seiner Bestrebungen in Deutschland zurückzuführen sind oder ihren Ursprung in Anfällen von Rose oder Dyspepsie hatten. Mit seinem Leben in Zürich und dem Umgang mit den dort gefundenen Freunden war er, wie er immer von Neuem

mittheilt, in höchstem Grade zufrieden. So schreibt er am 9. November 1850 an Fischer:

„Ich bleibe nun jedenfalls hier in Zürich, wo ich einen Kreis sehr lieber Freunde gefunden habe, wenn Du Dich einmal zur Ruhe setzest, solltest Du wahrlich so gescheut sein, es hier zu thun. Für die Annehmlichkeit des hiesigen Aufenthaltes habe ich gar keine Worte; in Paris hatte ich ein vollständiges Schweizerheimweh! Der derbe, biedere Schlag Menschen würde Dir sehr gefallen, und wohlfeil kann man sich auch einrichten."

In launiger Weise räth er dem königlichen Chordirector der Dresdener Hofoper, seine Chöre so schlecht einzustudiren, daß er recht bald pensionirt wird und nach Zürich kommen kann. Er lobt die Freiheit, mit der er in der Schweiz seine Ansichten aussprechen kann: „In Dresden wäre ich als Capellmeister „loci" rein versauert, nämlich immer angehämischt, heruntergerissen und somit machtlos geblieben", während er in Zürich von guten und echten Menschen umringt sei, die ihn nicht anders haben möchten, als er sei, weswegen er nur zu beneiden sei.

Und 1850 schrieb er an Uhlig:

„Ich fühle mich jetzt in Zürich wieder sehr wohl, und nach meiner Wahl möchte ich in der ganzen, weiten Welt nicht anderswo leben, als hier. Wir haben eine höchst angenehme Wohnung am See, mit den herrlichsten Aussichten, Garten u. s. w. Im Hausrock gehe ich herunter und bade mich im See, — ein Boot ist da, auf dem wir uns selbst fahren. Dazu ein vortrefflicher Schlag Menschen, Theilnahme, Gefälligkeit, ja, rührendste Dienstbeflissenheit, wohin wir uns nur wenden. Mehr und zuverlässigere Freunde, als ich je im weiten, schönen Dresden finden konnte: Alles ist froh, daß ich nur da bin: von Philistern kenne ich hier nur die sächsischen Flüchtlinge. — Ach, was kommt Ihr mir dort unglücklich und bedauernswürdig vor!"

An Heine schrieb er 1851:

„Ach, wenn mich nur kein Mensch mehr um den Verlust meiner Dresdener Stelle bedauern wollte! Wie wenig kennen mich die, die diesen Verlust für mich als ein Unglück ansehen. Würde ich heute amnestirt — und sollte ich wieder Dresdener Oberhof-Capellmeister werden: Du solltest sehen, mit welcher Seelenruhe ich in meiner Schweiz sitzen bliebe und vielleicht — kaum den gesegneten Boden des deutschen Reiches nur beträte! — Sieh'st Du, so steht es mit mir!"

In derselben Tonart spricht er sich am 4. März 1853 gegen Liszt aus:

„Gelänge es Deiner riesenhaften Freundesausdauer je, mir wieder den Zutritt nach Deutschland zu eröffnen, so sei versichert, daß ich diese Vergünstigung zu nichts Anderem benutzen würde, als ab und zu — Weimar zu besuchen, eine kurze Zeit an Eurem Treiben Theil zu nehmen, und hier oder da einer entscheidenden Aufführung meiner Opern beizuwohnen. Dies bedarf ich — dies ist mir Lebensnothwendigkeit, und dies ist es — was ich jetzt so grauenhaft schmerzlich entbehre."

Wagner fühlte instinctiv, daß er in der Einsamkeit der Schweiz, wo die kräftigende Gebirgsluft seinen Geist stärkte und er seine Energie nicht durch Proben und andere Routinearbeiten, die ihn immer zeitweise vollständig erschöpften, aufzureiben brauchte, am besten arbeiten konnte. Hier war er auch außer aller Gefahr, aus politischen Gründen belästigt zu werden. Für die schweizerischen Behörden war er kein Verbannter, seine Ausweisung hätte von der heiligen Allianz speciell gefordert werden müssen, und selbst dann hätte er sich sofort durch Erwerbung des schweizer Bürgerrechtes retten können. Deshalb blieb er auch vollständig ruhig, als im Jahre 1853 der gegen ihn erlassene Steckbrief erneuert wurde, weil sich das Gerücht verbreitet hatte, er beabsichtige, Deutschland zu besuchen. Alle Polizeibehörden wurden angewiesen, ein wachsames Auge auf ihn zu halten und ihn im Betretungsfalle sofort nach Dresden abzuliefern. Einmal entstand auch das Gerücht, er sei begnadigt worden. Der Postmeister von Hausen kam athemlos mit der Zeitung, in der die falsche Nachricht enthalten war, nach seinem Hause gerannt und war höchlichst erstaunt, daß der verbannte Componist die Mittheilung mit „furchtbarer Gleichgiltigkeit" aufnahm.

Um zu vermeiden, daß die Polizei seine Briefe aufgriff, ließ er sie anfangs an seine Schwägerin Natalie Planer in Zürich adressiren. Die schweizerische Post befand sich damals in sehr primitivem Zustande, und wir finden daher in seinen Briefen häufige, uns jetzt seltsam erscheinende Klagen über das hohe Porto und über die Nothwendigkeit, Zeitungen und Partituren per Frachtwagen zu schicken, um Ausgaben zu sparen. Hin und wieder mangelt es ihm auch an Postmarken,

und er bittet seine Freunde, das Conto durch Nichtbezahlung ihrer Briefe auszugleichen.

Während seines zehnjährigen Aufenthaltes in Zürich wechselte Wagner fortwährend seine Wohnung. Sein Ideal eines Heims für einen schaffenden Künstler war eine kleine Villa mit der Aussicht auf den See, einem Blumengarten, Hausthieren und Zimmern für Gäste. Eine Zeit lang wohnte er in der Stadt selbst, dann (1850 und 1851) in einer Villa am See, die den Freunden als „Villa Rienzi" bekannt war. Unter den Züricher Freunden befanden sich die Musiker Baumgartner und Alexander Müller, die Cantonalbeamten Sulzer und Hagenbusch, der Hamburger Journalist Wille, der nach seinem Heimatland, der Schweiz, zurückgekehrt war, der bekannte Dichter Herwegh und ein begüterter ehemaliger Kaufmann Namens Wesendonck, der die Musik ungemein liebte und dessen Frau einer der ersten und glühendsten Wagner-Enthusiasten wurde. Die Wille's besuchte Wagner sehr häufig in ihrer reizenden Villa in dem benachbarten Mariafeld, oft in Begleitung von Herwegh oder Liszt, wenn der große Pianist in Zürich zu Besuch war, und eine Zeit lang wohnte Wagner vollständig bei Wille's als ihr Gast. Frau Wille war eine Schriftstellerin von ziemlicher Bedeutung und hat werthvolle Beiträge zu der Kenntniß des Charakters Wagner geliefert, indem sie fünfzehn seiner Briefe mit ausführlichen Erläuterungen veröffentlichte*). Sie hatte ihn zuerst in Dresden getroffen, und seine Erscheinung hatte einen unverlöschlichen Eindruck auf sie gemacht:

Die feine, bewegliche Gestalt, der Kopf mit der mächtigen Stirn, dem scharfblickenden Auge und den energischen Zügen um den kleinen festgeschlossenen Mund. Ein Maler, der neben mir saß, machte mich auf das gerade, vorspringende Kinn aufmerksam, welches, wie aus Stein gehauen, dem Gesichte einen besonderen Charakter gab. — Wagner's Frau hatte ein angenehmes Aeußere; sie war heiter und gesprächig und schien sich in Gesellschaft besonders wohl zu fühlen. Er war von großer Lebhaftigkeit, selbstbewußt, aber liebenswürdig natürlich."

Weder Wille noch Herwegh war musikalisch, aber das störte Wagner nicht, der, wie aus seinen Schriften zu ersehen

*) In der „Deutschen Rundschau", Mai und Juni 1887.

ist und ungleich den Musikern der alten Schule, tiefes Interesse für viele Dinge empfand, die mit seiner eigenen Kunst in keiner Verbindung standen. Zu Wille sagte er einmal: „Sie haben keine Musik; Sie sagen, Sie schaffen Nichts! Was thut's? Sie haben das Leben. Wenn Sie dabei sind, kommt man zu eignen Gedanken."

Etwa um diese Zeit wurde er zuerst mit den Werken Schopenhauer's bekannt, und zwar durch Herwegh, der sie mit nach Mariafeld gebracht hatte: „Wagner mit unerhörter Schnelligkeit der Auffassung, hatte bald die Werke Schopenhauer's durchflogen. Er und Herwegh staunten über das gelöste Welträthsel. Weltentsagung und Askese — dahin sollte die Menschheit gelangen."

Herwegh war ein hervorragender Sprachkenner und zollte vielen ausländischen Dichtern begeisterte Verehrung. Wahrscheinlich war es sein Einfluß, der Sätze wie die folgenden in Wagner's Briefen an seinen Freund Uhlig entstehen ließ:

„Dir und K. empfehle ich meinen neuen Freund, den englischen Dichter Shelley. Es existirt von ihm nur eine deutsche Uebersetzung, von Seybt, die Ihr Euch verschaffen müßt. Er und sein Freund Byron zusammen bilden einen vollständigen herrlichen Menschen." „Schaff Dir Hafis an . . . Dieser Perser Hafis ist der größte Dichter, der je gelebt und gedichtet hat. — Wenn Du Dir ihn nicht augenblicklich anschaffst, verachte ich Dich in Grund und Boden: Schreib' die Kosten zu den „Tannhäuser"-Auslagen."

Herwegh erweiterte durch seinen Einfluß nicht nur Wagner's litterarischen Gesichtskreis, er erbot sich auch, den „Tannhäuser" in französische Prosa zu übersetzen, begleitete den Freund auf Ausflügen und in Wasserheilanstalten und gab ihm werthvollen Rath in Bezug auf die Pflege seiner Gesundheit. („Für jetzt ist mein Arzt Herwegh: er hat große physikalische und philologische Kenntnisse und steht mir in jeder Beziehung sympathetisch näher als irgend ein Arzt.") Eine der wichtigsten Thaten Herwegh's war, daß wir seiner Beihülfe ein gutes Portrait Wagner's aus jener Zeit zu verdanken haben. Wagner schrieb darüber an Uhlig unter'm 9. April 1852:

„Ich schrieb Dir von einer malenden Bestie, die mich fangen würde: es ist geschehen. Das erste Portrait war schlecht, weil mich das V . . . gar nicht kannte; nun ging Herwegh mit zu den Sitzungen und unter seiner minutiösesten Anleitung ist — bei seinem geübten und kennenden Blicke — jetzt ein recht gutes Portrait entstanden, das in Kurzem hier erscheinen wird und das ich gestern Breitkopf und Härtel zum Verlag für Deutschland angeboten habe."

Wenn auch Herwegh und Wille sich nicht für Musik interessirten, so that dies doch Frau Wille, und daher kam es, daß sich Wagner in ihrem Hause hin und wieder in seinem Element zeigte; er setzte sich mitunter an das Clavier und spielte aus dem Gedächtniß einzelne Theile aus „Tannhäuser" und „Lohengrin".

„Dazu erläuterte er die Vorgänge auf der Bühne, erklärte die Handlung, leise den Text singend. Es war eine eigenthümlich merkwürdige Art, uns, was wir nicht mit Augen sehen und was sich uns nicht mit Stimmen eines mächtigen Orchesters kundgab, wie es in Wagner's Plan und Gedanken lag, auf diese Weise hörbar zu machen und in's Bewußtsein zu bringen. Von dem Werke, das er in Arbeit hatte, redete Wagner nicht, wohl aber von der Annehmlichkeit, sich dem Müßiggange zu ergeben. Sein liebenswürdiger Humor sprach aus, daß er mit dem Fortgange seiner Arbeit zufrieden sei."

Bei einer anderen Gelegenheit, als Herwegh und Wille naturwissenschaftliche und philologische Fragen besprachen, kam Wagner zu den Damen und bemerkte: „Die zwei Anderen sind schon wieder beim Wurzel-Ausgraben, sie kommen sobald nicht davon los." Er lachte und setzte sich an den Flügel.

„Unvergeßlich ist mir," fährt Frau Wille fort, „wie er, ehe er zu spielen begann, uns den Charakter der Neunten Symphonie erklärte und die Nothwendigkeit des Chors und des Hymnus an die Freude zur Vollendung der großen Tonschöpfung nachwies. . . . . Ich habe die Neunte Symphonie seitdem öfter gehört und mit vollem Orchester; aber dieses Allegro vivace alla marcia habe ich doch nur einmal gehört. . . . . Wagner sah ernst, gehalten und doch lieblich drein. Eine alte Züricher Dame, unsere liebe Gutsnachbarin, sonst so gemessen und nicht aus der Fassung zu bringen, war wie elektrisirt, als er hinterher mit voller Kraft in großartiger Begeisterung den Chor: ‚Seid umschlungen Millionen' spielte. Mitten drinnen brach er ab. ‚Ich kann ja nicht Clavier spielen,' sagte er. ‚Ihr applaudirt ja nicht. Nun macht Ihr's fertig!'"

Gegen Weihnachten 1852 las Wagner an drei Abenden seine Nibelungen-Trilogie seinen Freunden in Mariafeld vor.

Später las er die Dichtung im Saale des Hôtel Bauer in Zürich einem größeren Zuhörerkreis vor. Bei der ersteren Gelegenheit, erzählt Frau Wille, habe sie dem Meister die Laune verdorben, indem sie, während er las, hinausging. Ihr kleiner Junge fieberte und verlangte nach ihr.

„Als ich am anderen Morgen erschien, meinte Wagner: es sei ja keine Krankheit zum Tode gewesen. Es sei eine schlimme Kritik für den Autor, wenn man so davongehe, und er nannte mich „Fricka". Dabei blieb es; ich protestire nicht gegen den Namen."

Ein moderner Prometheus.

Die reizenden Skizzen, die Frau Wille von dem Leben Wagner's während der ersten fünf oder sechs Jahre des Aufenthalts in Zürich entwirft und deren Richtigkeit durch seine eigenen Briefe bestätigt werden, beweisen, daß er volle Ursache gehabt hätte, glücklich und zufrieden zu sein, wenn er einer der gewöhnlichen Menschen gewesen wäre, die Schopenhauer „Dutzend-Waare der Natur" nennt. Er war aber weder das Eine noch das Andere, außer wenn er eifrig an der Trilogie arbeitete. In solchen Zeiten sah er die Welt allerdings mit fröhlichen Augen an. Unter diesem Einfluß schrieb er einmal, als er sich gerade außergewöhnlich guter Gesundheit erfreute, an Uhlig:

„So freue ich mich jetzt über Dinge, die ich bereits gar nicht mehr beachtete, wie ein Kind z. B. über unsere neue Wohnung, die zwar sehr klein, aber traulich und still ist; mit einer wahren Kinderlust schleppe ich täglich Etwas herbei, um unsere Flüchtlingswirthschaft vollständiger und angenehmer zu machen. So habe ich mir jetzt meine „sämmtlichen Werke" roth einbinden lassen; schon sind's fünf Bände: die drei Operndichtungen werden den sechsten liefern! Diese kleinen Kindereien wirken so wohlthätig ableitend auf meinen zuvor überreizten Geist, wie ein Sitzbad auf den Kopf, und wie dieses gedenke ich nun auch jene zu meiner Diät zu schlagen. Dabei dehnen sich meine künstlerischen Pläne jetzt immer reicher, erfreulicher und zuversichtlicher vor mir aus, und mit einem wahren Wonnezittern gedenke ich sie nächstens anzufassen." (28. November 1851.)

Aehnliche Momente des Glückes erlebte er, wenn er, was freilich nur selten geschah, Nachrichten von der guten und erfolgreichen Aufführung einer seiner Opern erhielt. Die „Tannhäuser"-Aufführung in Breslau im October 1852

war eines dieser Ereignisse und gab zu folgendem Erguß Veranlassung:

„Soeben unterbrach mich der Briefträger und brachte mir eine ungeheure Freude, einen Brief des Breslauer Capellmeisters über den ungeheuren Erfolg, den dort die erste Vorstellung des Tannhäuser gehabt: der Mensch schreibt ganz außer sich vor Freude und Wonne, und ich bin selbst so entzückt davon, daß ich Dir heute nicht mehr weiter schreiben kann, da mir die Ruhe dazu vollkommen benommen ist, und diesmal auf eine so angenehme Weise!"

Aber diese Augenblicke der Wonne bilden in den drei Bänden des Briefwechsels Wagner's die seltensten Ausnahmen. Gewöhnlich bläst der Wind aus der entgegengesetzten Himmelsrichtung:

„Ich führe hier ein vollständiges Traumleben," schreibt er an Liszt, „erwache ich, so geschieht's nur mit Schmerz . . ." „Wie unsinnig ist es eigentlich doch, daß Du Dich so abquälst, um mir zu helfen . . . Was könnte mir helfen? — Meine Nächte sind meist schlaflos — müde und elend steig' ich aus dem Bett, um einen Tag vor mir zu sehen, der mir nicht eine Freude bringen soll! Ein Umgang, der mich nur peinigt, und vor dem ich mich zurückziehe, um mich wieder nur selbst zu peinigen! Ekel faßt mich, was ich auch immer ergreife. — So kann das nicht fortgehen!! Ich mag das Leben nicht länger tragen!"

Und am 15. Januar 1854 schreibt er:

„Lieber Franz! Keines meiner letzten Lebensjahre ist an mir vorübergegangen, ohne daß ich nicht einmal darin am äußersten Ende des Entschlusses gestanden hätte, meinem Leben ein Ende zu machen . . . Ich kann nicht wie ein Hund leben, ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken; ich muß irgendwie mich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geist das blutig schwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll."

Die Aufzählung aller dieser bitteren Ergüsse, die sich in den Briefen an Liszt und Uhlig finden, würde viele Seiten füllen. Wagner war weder ein kaltblütiger, kriegerischer Held, noch ein empfindungs- und seelenloser Philister, er war ein genialer Mensch, ein phantasievoller Künstler, dessen Wesen und Mission darin bestand, den Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Gewöhnliche Menschen können nicht begreifen, wie intensiv die wirklichen und persönlichen Gefühle auf ein Genie einwirken müssen, das im Stande ist, erdichtete Leiden in so machtvoller Weise zum Ausdruck zu

bringen, wie Wagner das in seinen Tragödien gethan hat. Seine Gefühle und Gemüthsstimmungen traten zu heftig auf, als daß er sie hätte unterdrücken können. „Ich schreie, wenn ich Schmerz fühle!" rief er aus, und seine Stimmungen und Wünsche wechselten so plötzlich und gewaltsam, wie die eines Kindes. In einem Augenblick schmäht er den Gedanken an eine „Zukunft", den Ruhm und alle seine Ideale, und im nächsten verflucht er die ganze Welt, weil er gehört hat, daß irgendwo eine seiner Opern ohne Rücksicht auf eben diese Ideale aufgeführt worden ist! Heute betheuert er, daß er bereits vollständig unempfindlich gegen Lob oder Anerkennung geworden ist, morgen erklärt er, nicht länger ohne sichtbare Zeichen der Würdigung leben zu können, und tröstet sich mit dem Gedanken, daß wenigstens die Frauen sich seiner annehmen. Einen solchen Mann dürfen Philister nicht von ihrem jedes Gefühls baren Standpunkt beurtheilen. Sie sollten lieber seine Briefe lesen und daraus lernen, wie *sie* unter den gleichen Verhältnissen fühlen und handeln würden, wenn sie geniale Menschen wären.

Auf einen der herzbrechendsten Ergüsse antwortete Liszt wie folgt:

„Deine Briefe sind traurig — und Dein Leben noch trauriger! — Du willst in die weite Welt hinaus und unther, leben, genießen, schwelgen! Ach! wie herzlich gönnt' ich es Dir! — aber fühlest Du es denn nicht, daß der Stachel und die Wunde, die Du im Herzen trägst, Dich nirgends verlassen werden und nie und nimmer zu heilen sind? — Deine Größe macht auch Dein Elend — Beide sind unzertrennlich verbunden und müssen Dich quälen und martern." —

Liszt legt hier den Finger auf die offene Wunde: Wagner war ein moderner Prometheus, an dessen Herzen täglich Kritiker und andere Philister zerrten, weil er die Kühnheit gehabt hatte, das göttliche Feuer des Genies aus dem Himmel zu stehlen, und ihr eigenes Licht vor dem Glanze dieser Strahlen verblaßte, wie die Kerze vor dem Sonnenlicht.

Wagner selbst vergleicht sich mit seinem Abgott:

„Sonderbar, daß mir's wie Beethoven gehen muß: der konnte seine Musik nicht hören, weil er *taub* war . . . ich kann die meinige

nicht hören, weil ich mehr als taub bin, weil ich in meiner Zeit gar nicht lebe, weil ich als ein Todter unter Euch herumwandle, weil die weite Welt voll . . . Kerlen ist! . . . Ach! wenn ich morgen nicht mehr aus meinem Bette aufstehe, wenn ich nicht mehr erwachen sollte zu diesem ekelhaften Leben!"

Die schlimmste Qual für ihn war nicht die Verbannung, nicht der Umstand, daß er nicht nach Deutschland zurückkehren konnte, sondern die Thatsache, daß er nach sorgfältiger Prüfung der Verhältnisse nicht einmal wünschen konnte, nach Deutschland zurückkehren zu dürfen. „Ich bin froh, daß die königlich sächsische Polizei es mir unmöglich macht, die Vorstellungen von meinen Opern zu sehen, die mich doch nur ärgern würden." „Nach Deutschland zieht es mich nicht, und ich bin schon froh, all die schlechten Aufführungen von meinen Opern dort nicht zu sehen, die mir wahrscheinlich das Herz brechen würden." Hierin liegt die Erklärung dafür, daß er sich in Zürich unglücklich fühlte. Mit in sein Herzblut getauchter Feder hatte er drei Opern componirt, die nun von Dirigenten verstümmelt, von Sängern falsch wiedergegeben, von Kritikern mißdeutet und verdreht und vom Publicum falsch verstanden wurden, während er, der verbannte Vater, ohnmächtig dieser Prostitution seiner edlen Kinder zusehen mußte: — ein gefesselter Prometheus, unfähig, sich selbst zu helfen.

Wir wollen die Situation offen und ehrlich in's Auge fassen. Wagner hatte den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" componirt und wußte, daß er damit drei der besten Opern geschaffen hatte, die existirten; aber die Welt wußte das nicht. Man könnte daher einwerfen, daß die musikalische Welt nicht dafür getadelt werden darf, wenn sie diese Opern nicht in der Weise aufnahm, wie sie es nach unserer jetzigen Ansicht hätte thun sollen, nämlich mit offenen Armen. Das ist richtig, und wir können das Publicum von aller Schuld freisprechen, nicht aber die Musiker und die Kritiker. Ihre Pflicht war es, eine neue Form der Opernmusik, der sie begegneten, zu studiren, zu erforschen und zu bemeistern, ehe sie sie in falscher Weise aufführten und darauf verdammten. Hatten sie aber auch

genügende Gelegenheit, zu lernen, da doch der Componist in der Verbannung lebte und nicht nach Deutschland kommen konnte, um sie zu belehren? Ueberreichliche Gelegenheit. Wagner hatte das vollste Vertrauen in Liszt, der thatsächlich sein anderes Ich war, und Liszt war nicht nur bereit, sondern fühlte sich glücklich, dem Verlangen zu entsprechen, die Aufführungen der Werke des Freundes in Berlin und Leipzig zu beaufsichtigen, damit sie in richtiger Weise wiedergegeben und der Erfolg möglich gemacht würde. Aber die thörichten Directoren und eifersüchtigen Dirigenten weigerten sich, seine Dienste anzunehmen, obgleich sie unentgeltlich angeboten wurden! Die Einzelheiten dieser außerordentlichen Vorgänge können in dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt gefunden werden und bilden eines der erstaunlichsten Capitel der Geschichte der Musik.

Sie gingen aber noch weiter: sie bildeten sich ein, mehr zu wissen, als Wagner selbst. Wenigstens gaben weder sie noch ihre Sänger sich je die geringste Mühe, die Intentionen des Componisten aus seinen Schriften kennen zu lernen. Man betrachte z. B. das Schicksal der Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuser". Diese Schrift war anfänglich als Beitrag zu der Brendel'schen „Neuen Zeitschrift für Musik" bestimmt, nach ihrer Vollendung glaubte Wagner aber, sie würde ihren Zweck besser und vollständiger erfüllen, wenn sie in Form einer Brochüre veröffentlicht würde. Trotz seiner beschränkten Verhältnisse ließ er sie daher auf eigene Kosten drucken und sandte Exemplare an alle bedeutenden Opernhäuser. Er übergab ferner Uhlig eine größere Anzahl Abdrücke und trug ihm auf, jedem verkauften Exemplar der Partitur eines der Anleitung kostenfrei beizulegen. Einige vereinzelte Dirigenten, wie Liszt in Weimar und Schindelmeißer in Wiesbaden beachteten die Schrift, aber sie bildeten die Ausnahmen. In München fand man viele Jahre später die von Wagner gesandten sechs Exemplare unaufgeschnitten in der Bibliothek des Opernhauses! In Leipzig war das Resultat noch eigenthümlicher. Am 1. October 1852 schrieb

Wagner an Uhlig: „Heute kommt W.'s Brief an, der mir meldet, „daß nach Kenntnißnahme meiner Anleitung zur Aufführung des Tannhäuser das Leipziger Theater diese Oper aufgeben müßte: die Partitur sei an Dich zurückgesandt."

Man bedenke, daß hier von Leipzig die Rede ist und daß sich dieser Vorfall erst vor vierzig Jahren ereignete — in demselben Leipzig, von dem uns alle Musikgeschichten erzählen, daß es durch die Anstrengungen Mendelssohn's zum Range des musikalischen Mittelpunktes Deutschlands erhoben worden war! Kann man sich darüber wundern, daß Wagner später so dringend wünschte, daß „Lohengrin" nicht in Leipzig aufgeführt würde? Er verweigerte anfänglich die nachgesuchte Erlaubniß, gab aber schließlich nach, weil er das Honorar zu seinem Lebensunterhalt brauchte. Liszt's Beistand wurde natürlich zurückgewiesen, und das Resultat war, wie der Leser bereits weiß, ein ebenso erbärmlicher Mißerfolg wie bei der im Jahre vorher in derselben Stadt veranstalteten „Tannhäuser"-Aufführung.

Die Thatsache klingt so unglaublich, daß wir sie hier noch einmal wiederholen müssen, um sie dem Gedächtniß einzuprägen: „Lohengrin" wurde vor vierzig Jahren in dem musikalischen Mittelpunkt Deutschlands anfänglich für „unmöglich" gehalten, dann unterwarf man ihn einer Probe, und nach dieser wurde er ohne Gnade und Erbarmen „hingerichtet". Leipzig stand aber darin keineswegs allein, sondern folgte nur der Regel, die wenige Ausnahmen hatte. Fast alle deutschen Theater hielten es für unmöglich, „Lohengrin" aufzuführen. Wir wollen für diese Thatsache nur einen Zeugen anführen, der aber der zuverlässigste ist: Härtel, Wagner's Verleger, schrieb ihm „ganz besorgt: der Director 2c. erklärten, meine Opern enthielten unlösbare Schwierigkeiten, und von den meisten Theatern liefen (so sagte W.) dieselben Klagen ein. — Gute Kerle das!" Uebertrieb Wagner, wenn er zu Liszt von dem elenden Zustand künstlerischer Angelegenheiten in Deutschland spricht? Oder dürfen wir uns darüber wundern, daß er in demselben

Jahre gegen die Aufführung des „Lohengrin" in Dresden protestirte, statt sie mit Freuden zu begrüßen?

Was, er protestirte gegen die Aufführung seiner Opern? Der unvernünftige Mensch! Hätte er in seiner Armuth nicht alle und jede Aufführung unter allen Umständen willkommen heißen sollen? Viele werden dieser Ansicht sein, und zu jener Zeit schien nur Liszt Wagner's Standpunkt für richtig zu halten. Wagner war eben aus anderem Holze geschnitzt, als die meisten Menschen. „Wie wenige Menschen," ruft er in einem der ersten Briefe an Uhlig aus, „haben sich selbst wirklich lieber als ihren Magen!" Er selbst liebte seinen Magen sehr, er war ein geborener Epikuräer, und Niemand hat sich je mehr nach Comfort und Luxus gesehnt, aber deshalb wich er nicht um eines Haares Breite vom dem ab, was er als seine Pflicht gegen seine Ideale erkannte. Obgleich er für eine schlechte Aufführung genau dasselbe Honorar erhalten haben würde wie für eine gute, zog er doch gar keine Aufführung einer schlechten vor. Es war nicht Excentricität, sondern der Adel seines künstlerischen Charakters, was ihm Worte wie die folgenden in die Feder gab: „Ich lasse die Oper in Dresden *nicht* aufführen, und wenn ich einen öffentlichen Skandal darüber erheben müßte. Ich will doch sehen, ob die Leute es sich verwehren sollen können, zu wissen, *wer* ich bin!" „Ich habe für diesen Winter den „Lohengrin" überall zurückgezogen" (1852). Man stelle sich vor, daß ein Künstler sich durch sein Gewissen gezwungen fühlt, derartige Maßregeln gegen sein eigenes Lieblingswerk, fünf Jahre nach seiner Vollendung, zu ergreifen — gegen ein Werk, das in die Welt hinaus zu senden, er sich mit jeder Faser seines Herzens sehnte —, und man wird die trübe Stimmung und die gemischten Gefühle, denen wir so oft in den Briefen aus dieser Periode begegnen, begreifen lernen. Und man wird ferner verstehen, weshalb noch viel schmerzhaftere Gefühle sich seiner bemächtigten, als er trotz alledem im folgenden Jahre dem immer heftiger werdenden Drängen nachgab und seine Opern den Theatern überließ.

„Und diese Qual, Noth und Sorge für ein Leben, das ich hasse, das ich verfluche! — und darum mich auch noch vor meinen Hausbesuchern lächerlich machen, — und dabei auch noch die Wollust genießen, das edelste Werk meines bisherigen Lebens der vorausgewußten Stümperhaftigkeit unseres Theater-Gesindels und dem Hohne des Philisters preisgegeben zu haben!"

Er bereut bitterlich, „Tannhäuser" und „Lohengrin" „prostituirt" zu haben, indem er sie an „den Teufel, d. h. die Theater" abtrat. „O, wie war ich stolz und frei, als ich nur noch Dir für Weimar diese Werke überließ! jetzt bin ich Sklave und vollkommen ohnmächtig." Aber ein Trost und eine Hoffnung ist ihm geblieben: — der „Ring des Nibelungen". Dieses Werk soll ein besseres Geschick erleben oder zu Grunde gehen. „Sterbe ich, ohne diese Werke aufgeführt zu haben, so hinterlasse ich sie Dir; und stirbst Du, ohne sie würdig aufgeführt haben zu können, so — verbrennst Du sie: das sei abgemacht."

Ueber alle Maßen kränkte und ärgerte es ihn, daß selbst die meisten seiner intimen Freunde — Liszt natürlich ausgenommen — zu beschränkt und philisterhaft waren, um seinen Standpunkt seinen eigenen Opern gegenüber fassen zu können. Es war schlimm genug, wenn seine Verleger sich beklagten, er mache zu viele Schwierigkeiten.

„Härtel's schrieben mir letzthin (als Antwort auf mein Verlagsanerbieten der Iphigenia und der Faustouvertüre) sehr katzenjämmerlich und entmuthigt durch mein Benehmen, da ich allen Theatern es so schwer und fast unmöglich machte, meine — Opern zu geben: mein Verfahren gegen Leipzig sei doch gar zu niederdrückend, meine Forderung für Ausstattung zu rücksichtslos ꝛc."

Wagner bestand auf diesen Forderungen selbstverständlich nur, weil er wußte, daß ein dauernder Erfolg nur möglich war, wenn die Opern in der richtigen Weise aufgeführt wurden. Noch entmuthigender war es, wenn sogar sein Busenfreund Fischer die Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuser" im Ganzen genommen für einen thörichten Schritt hielt, weil seiner Ansicht nach den Opern Wagner's der Weg so bequem wie möglich gemacht werden müßte. Darüber spricht sich Wagner in einem Briefe an Heine (December 1852) in klaren und kräftigen Worten aus:

„Was G. [Genast in Weimar] Alles von meinen Winken und Angaben ungeachtet gelassen hat, scheint haarsträubend zu sein! Und doch tadelt mich Papa Fischer so sehr über meine Anleitung zum Tannhäuser: — er bildet sich immer noch ein, es käme mir überhaupt nur darauf an, meine Opern aufgeführt zu sehen, und ich verführe deshalb „unklug", zuviel Forderungen gegen das Gewohnte zu machen!! Wohl habe ich vielen Grund zur Beschämung, auch von Euch im Wichtigsten noch so mißverstanden zu werden. **Gar Nichts** liegt mir daran, ob man meine Sachen **giebt**: mir liegt einzig daran, daß man sie **so giebt**, wie ich's mir gedacht habe; wer das nicht will und kann, der soll's bleiben lassen. Das ist meine ganze Meinung — und die hat Fischer noch nicht errathen? O du verstockter Sünder!! — Na, grüß ihn herzlich!"

Es ist keineswegs befremdend, daß die Philister seit Plato's Zeiten alle Genies für wahnsinnig gehalten haben. Wagner war sicherlich verrückt, denn gesteht er nicht ein, daß er nach dem Fiasco des „Lohengrin" in Leipzig auf dem Sprunge stand, durch eine Reise nach Deutschland, um die Sache wieder in Ordnung zu bringen, seine Freiheit zu gefährden? Und grübelte er nicht über das seinen Opern zugefügte Unrecht, bis es wie beständiges Alpdrücken auf ihm lastete?

„Ein stehender Traum von mir," schreibt er an Fischer, „ist's seit langer Zeit, daß ich wieder in Dresden wäre, aber heimlich bei Euch versteckt; und eben so heimlich brächtet Ihr mich in's Theater, und da hörte ich eine meiner Opern, aber ganz anders und falsch, daß ich wild würde und laut hineinreden wollte, wovon Ihr mich dann immer mit großer Angst abzuhalten suchtet."

Der „Circus Hülsen" zu Berlin.

Wie weise Wagner handelte, indem er darauf bestand, daß seine Werke in richtiger Weise aufgeführt würden — d. h. als Musik-Dramen und nicht als lyrische Opern —, läßt sich durch eine einfache Thatsache beweisen. Nachdem „Tannhäuser" in der Saison 1890—91 in Dresden, Berlin und Hamburg in genauer Uebereinstimmung mit den Intentionen des Componisten neu inscenirt worden war, stieg die Zahl der Aufführungen von neun, dreizehn und sechs in der vorhergehenden auf achtzehn, neunundzwanzig und achtzehn in der genannten Saison. Mit anderen

Worten: die Oper erlebte in Dresden doppelt, in Berlin mehr als doppelt und in Hamburg dreimal so viele Aufführungen, obgleich in der letztgenannten Stadt nicht einmal die Pariser Version mit ihrer prächtigen Scenerie benutzt wurde.

Und doch war es in Berlin — in demselben Berlin, das während der Saison 1890—91 allen anderen deutschen Theatern mit 81 Wagner-Vorstellungen voranging und im gleichen Jahre das Fest der dreihundertsten Aufführung des „Tannhäuser" feierte —, wo sich um diese Oper eine der erstaunlichsten Possen abspielte, die sich so lange hinzog, daß erst mehr als zehn Jahre nach der ersten Aufführung in Dresden und nachdem vierzig andere Städte ihn gehört und ihm Beifall gezollt hatten, der „Tannhäuser" dem Berliner Publicum vorgeführt wurde. Der Verlauf dieser Posse bildet ein so interessantes Capitel in der Geschichte des musikalischen Philisterthums und zeigt uns so deutlich, welche Schwierigkeiten Wagner zu überwinden hatte und mit was für Directoren und Dirigenten er sich herumschlagen mußte, daß wir ihn hier etwas ausführlicher schildern müssen*). Obgleich die Oper bereits im Jahre 1845 in Dresden aufgeführt worden war, scheinen die Leiter des Berliner Opernhauses erst sieben Jahre später daran gedacht zu haben, ihr einige Aufmerksamkeit zu schenken. Im August 1852 schreibt Wagner:

„Wie es in Berlin wird, weiß ich noch gar nicht: ich habe, sehr genau diese meine Forderung motivirend, ein Honorar von 1000 Thalern verlangt und deutlich zu verstehen gegeben, daß ich mich in Berlin nicht abermals so wohlfeil wolle prostituiren lassen." (Sein „Rienzi" und „Holländer" waren dort in grausamer Weise mißhandelt worden.) „Vermuthlich gehen sie dort zurück; ich muß es darauf wagen. Wenn ich zu Etwas komme, geschieht es nur durch Terrorismus."

Um dieselbe Zeit schrieb er an Liszt und bat ihn, wenn er irgend im Stande wäre, die Zeit zu opfern, doch selbst nach Berlin zu reisen und durch Ueberwachung der

*) Die folgenden Thatsachen sind aus etwa 50 Briefen, die Wagner mit seinen Freunden wechselte, zusammengestellt.

Proben eine richtige Darstellung zu sichern. Liszt antwortete, daß er die „ausnahmsweise hohe Forderung" unter den Umständen billige und bereit sei, nach Berlin zu gehen, falls die königliche Intendanz ihn auffordere, bei den Vorbereitungen behülflich zu sein. Aber der Intendant Botho von Hülsen — der Name sollte beachtet werden, denn er wird in dieser Biographie noch oft erwähnt werden — war eine härtere Nuß, als Liszt und Wagner sich vorgestellt hatten, als sie in Unterhandlungen mit ihm traten. Zunächst schlug er das Gesuch um ein Honorar von 1000 Thalern rundweg ab. Wagner gab theilweise nach, indem er sich mit einer Tantième begnügte; er tröstete sich, auf diese Weise „im guten Falle mehr als 1000 Thaler zu gewinnen". Ferner fühlte sich der große Botho von Hülsen durch das Verlangen, Liszt solle den Proben beiwohnen, gekränkt und schien dies als eine persönliche Beleidigung seiner Capellmeister aufzufassen.

Im September waren die Aussichten recht entmuthigend geworden. Man hatte „plötzlich gefunden, daß ‚Tannhäuser' an keinem der königlichen Geburtstage gegeben werden könne". Nach Wagner's Berechnungen konnte die Oper nicht vor Januar aufgeführt werden, und da seine Nichte Johanna im Februar Berlin verlassen sollte, sah er sich genöthigt, darauf zu bestehen, daß ihm zehn Aufführungen für den kommenden Winter garantirt würden, „um nicht Gefahr zu laufen, daß nach drei oder vier Vorstellungen auch diese meine Oper wieder verschwände, wie der ‚Fliegende Holländer' und ‚Rienzi', die deshalb für durchgefallen ausgeschrien wurden." Er war entschlossen, die Partitur zurückzuziehen, falls diese Garantie nicht gegeben würde. Diesmal zeigte sich Hülsen mehr entgegenkommend. Johanna sollte länger in Berlin bleiben, und der Intendant versicherte Wagner schriftlich, er hoffe, die Oper mehr als zehnmal geben zu können, und verbinde sich, sie im ersten Monat sechsmal anzusetzen. „Kurz, die Sache ist in Ordnung," meinte Wagner. Er hörte sogar, man beabsichtige in Berlin, auf „Tannhäuser" bald „Lohengrin" folgen zu lassen. „Die Prinzessin von Preußen hat

ihn kürzlich wieder (2. October) in Weimar gesehen, und vermuthlich dem Hülsen die Hölle heiß gemacht."

Einige Wochen später hatte sich das Blatt wieder gewendet, und der Componist schüttete in einem vom 9. November datirten Briefe sein Herz gegen Liszt aus:

„Hülsen hat mir abgeschrieben [Liszt's Hilfe anzunehmen]; ich lege Dir seinen Brief bei. Er hat keinen Begriff davon, um was es sich hier handelt, und nie wird es mir möglich sein, ihm einen Begriff davon beizubringen. Dieser Hülsen ist ein persönlich ganz gut disponirter Mensch, aber ohne eine Spur von Kenntniß der Sache, der er vorstehen soll: über den ‚Tannhäuser' verkehrt er mit mir, wie mit Flotow über die ‚Martha'. Es ist zu ekelhaft . . . Aus allen Berichten Hülsen's und meines Bruders war mir während dem klar geworden, daß diese Menschen so gänzlich ohne Verständniß des mir Wesentlichen und Wichtigen bei dem Vorhaben seien, daß sie mit all ihren Ansichten so wenig aus dem Geleise der Routine heraustreten, daß ich bereits sorgen mußte, mein Wunsch, Dich nach Berlin zu berufen, werde von ihnen garnicht begriffen werden können. Ich gestehe, daß ich deshalb mit einigem Bangen daran ging! Endlich schreibe ich Hülsen selbst in dieser Angelegenheit, und zwar so erläuternd, eindringlich, herzlich und anregend, als es nur irgend in meiner Macht steht: ich machte ihn im Voraus darauf aufmerksam, daß die etwa angeregte Feindschaft der (höchst bedeutungslosen) Berliner Capellmeister null und nichtig sei, gegen den mir zu erweckenden günstigen Einfluß, wie Du ihn nach jeder Seite hin anregen würdest: kurz ich schrieb so, daß ich an die Möglichkeit einer abschläglichen Antwort nicht mehr glauben konnte. — Lies nun die Antwort, und überzeuge Dich davon, daß ich wieder einmal mein gewöhnliches Schicksal erlebt habe, nämlich: meine ganze Seele hinauszurufen, und mit dem Rufe an Wände von Leder zu treffen."

Hülsen hatte versprochen, daß nach dem Geburtstage der Königin, (13. November 1852) die Proben zum „Tannhäuser" sofort ihren Anfang nehmen sollten, er hielt aber dieses Versprechen nicht. Im folgenden Januar hörte Wagner von seiner Nichte, daß vor seiner Oper noch Flotow's „Indra" und Auber's „Feensee" gegeben werden sollten. Das war für sein jähzorniges Temperament zu viel; er schrieb sofort nach Berlin, er betrachte derartige Behandlung als eine Beleidigung und forderte die Rücksendung der Partitur.

Liszt billigte den Schritt und fügte hinzu: „Ob man aber Deinem Verlangen nachkommen wird, ist eine andere Frage." Worauf Wagner prompt erwiderte: „Du glaubtest, man werde mir aus Berlin die verlangte Partitur nicht

zurückschicken, diesmal irrst Du! Die Partitur ist sogleich zurückgekommen, und weder von Hülsen, noch von irgend Jemand ist mir eine Zeile geschrieben worden."

Eines war durch diesen Zwischenfall gewonnen worden: alle bisherigen Verhandlungen und Zugeständnisse waren nunmehr null und nichtig und konnten in anderer Form erneuert werden. Im Vertrauen auf sein höheres diplomatisches Geschick rieth Liszt dem Freunde, die Angelegenheit nunmehr ganz in seine Hände zu legen, und Wagner war klug genug, den Vorschlag anzunehmen: „Ich habe in Berlin zweimal eine Oper von mir aufgeführt — und bin jedesmal unglücklich gewesen; diesmal würde ich es daher vorziehen, diese Unternehmung Dir ganz allein zu überlassen." So schrieb Wagner im März, aber schon im folgenden Monat trat die Sache in eine ganz neue Phase. Der Plan tauchte auf, „Tannhäuser" in Kroll's Theater aufzuführen, und sowohl Wagner als Liszt waren damit einverstanden. Nach einem anderen Project sollte die Leipziger Gesellschaft die Oper auf einem anderen Berliner Theater zweiten Ranges aufführen, doch erhob Liszt dagegen Einwand. Der erstere Plan wurde durch Hülsen's Ränke vereitelt, indem dieser die Erlassung einer Verordnung bewirkte, welche die Aufführung von Opern wie „Tannhäuser" in den kleineren Theatern untersagte. Dann tauchte der Gedanke auf, „Tannhäuser" in Kroll's Theater in der Form eines Opernconcerts, ohne Decoration und Costüme, zu geben, weil das nicht gegen das Gesetz verstoßen haben würde, aber kluger Weise ließ Liszt das nicht zu. Als dann auch noch die Königsberger Truppe die Oper in Berlin aufführen wollte, verweigerte Wagner selbst die Erlaubniß.

Ueber ein Jahr nach Rücksendung der „Tannhäuser"-Partitur ohne eine begleitende Zeile versuchte der höfliche Herr von Hülsen die Verhandlungen wieder zu eröffnen, indem er Liszt in einem kurzen Schreiben fragte, unter welchen Bedingungen er die Erlaubniß zur Aufführung der Oper in der bevorstehenden Saison geben würde. In seiner Antwort betonte Liszt, daß Wagner für Berlin nur deshalb besondere

Bedingungen stellte, weil er der dortigen Aufführung und ihren Folgen ganz besondere Wichtigkeit beimaß; daß der Zweck dieser Bedingungen lediglich dem Wunsch entsprang, eine wirkungsvolle und erfolgreiche Aufführung zu sichern; daß der Componist in finanzieller Hinsicht keine extravaganten Ansprüche stellen würde und er selbst gar keine Bezahlung beanspruche, obgleich er einen Monat seiner Zeit opfern müsse. Aber Hülsen war mit dieser Antwort keineswegs zufrieden. Er erklärt, „er sei nicht gewillt, irgend eine Verpflichtung einzugehen, durch welche der Würde des Instituts und seiner Fähigkeit, als der Autorität des Intendanten zu nahe getreten wird," und fügt hinzu: „Ich verlange das Vertrauen der Componisten für mich und die königliche Bühne." Liszt antwortete hierauf mit einem letzten beredten Versuche, Hülsen von der Berechtigung der Bedingungen Wagner's zu überzeugen: er müsse sicherlich wissen, wie sehr der Erfolg dramatischer Werke von der Art und Weise ihrer Aufführung abhänge und wie z. B. die Popularität und nachhaltige Wirkung der Werke Spontini's und Meyerbeer's in Berlin zum großen Theile auf das persönliche Eingreifen der Componisten bei ihrer Aufführung zurückzuführen sei. Am Schluß des Briefes giebt Liszt aber als sein Ultimatum, die Sache müsse in ihrem jetzigen status quo bleiben, wenn Hülsen seine Betheiligung bei den Proben und Aufführungen an Wagner's Stelle nicht gestatte.

Und was erwiderte Hülsen auf dieses Schreiben? Hier sind die Schlußsätze seines Briefes: „Daß nach einem zweimaligen vergeblichen Versuch, dies Werk auf die königliche Bühne zu bringen, die Verwaltung keinen dritten unternehmen kann, so lange ich die Ehre habe, an der Spitze derselben zu stehen, versteht sich von selbst. Ich bedauere dies." Aber es war doch nicht der letzte Versuch, denn im März 1855 theilt Wagner dem Freunde mit, daß Hülsen noch einmal (zum letzten Male, wie er sagte!) durch Fromman sich an ihn gewendet und ihm alle erdenklichen Versprechungen gemacht habe; die Oper sollte im Herbst gegeben werden. Des langen Haders müde und in großer Geldnoth (er war

damals in London) gab Wagner seine Einwilligung, nicht ohne Liszt für einen Augenblick zu kränken, da er diesem doch die ganze Angelegenheit übertragen hatte. Aber der große Pianist liebte seinen Freund viel zu sehr, um ihm diese kleine geschäftliche Unregelmäßigkeit nachzutragen. Er verwandte im Gegentheil große Mühe auf eine Extravorstellung des „Tannhäuser", die in Weimar im October zur speciellen Erbauung der Berliner stattfand und welcher der Intendant Hülsen, der Capellmeister Dorn, der Tenorist Formes, der Regisseur u. s. w. beiwohnten. Und als „Tannhäuser" am 7. Januar 1856 endlich in Berlin aufgeführt wurde, konnte Liszt dem Freunde folgende Depesche schicken: „Gestern Tannhäuser. Vortreffliche Vorstellung. Wundervolle Inscenirung. Entschiedener Beifall. Glück zu!"

Ein Brief mit Einzelheiten folgte. Der diplomatische Liszt hatte erreicht, was dem kurz angebundenen und seine Worte ohne Ueberlegung heraussprudelnden Wagner nicht gelingen konnte. Wir brauchen kaum zu erwähnen, daß der Besuch der Berliner in Weimar nur von Liszt arrangirt worden war, um die Nothwendigkeit zu vermeiden, dem Capellmeister Dorn directe Instructionen zu ertheilen, welche selbstverständlich den Stolz dieses hohen Würdenträgers verletzt haben würden. Ja, dem schlauen Liszt gelang es sogar, Hülsen und Dorn dahin zu bringen, daß sie ihn einluden, bei den Vorbereitungen in Berlin zu helfen, und wenn er auch nicht bei den Orchesterproben zugegen sein durfte, weil das Dorn beleidigt haben würde, so wohnte er doch den ersten Clavierproben bei. Dagegen konnte natürlich Niemand Einwand erheben, selbst die eitelsten Capellmeister nicht, denn Liszt war ja der größte Pianist der Welt und jedes Opernhaus würde seine Hilfe bei Clavierproben bereitwilligst angenommen haben, zumal, wenn sie unentgeltlich gegeben wurde. Dorn gab sich mit dem Orchester große Mühe, Johanna Wagner und Formes waren ausgezeichnet, und Liszt konnte eine im großen Ganzen günstige Kritik über die Aufführung schreiben (Briefwechsel, Nr. 209). Es ist guter Grund zu der Annahme vorhanden, daß die Prinzessin

von Preußen allerdings, wie Wagner vermuthete, „Herrn von Hülsen die Hölle heiß gemacht hatte", denn der König hatte plötzlich ein so großes Interesse an der Oper genommen, daß er die Decoration des zweiten Actes getreu nach dem Restaurationsplan der Wartburg auszuführen angeordnet und zu diesem Zweck Gropius nach Eisenach geschickt hatte. Das Resultat dieser Anstrengungen war, daß Liszt dem Freunde schreiben konnte, er habe, „was Decorationen und Inscenirung anbelangt, noch nie und nirgends so etwas Prächtiges und Bewunderungswerthes gesehen".

Das ist in großen Zügen die Geschichte des zehnjährigen Kampfes, der ausgefochten werden mußte, um eine der schönsten und populärsten Opern aller Zeiten dem Intendanten der königlichen Oper in Berlin aufzuzwingen. Und wenn diese Erzählung den Leser nicht darüber aufklärt, weshalb Hans von Bülow jenes Institut einst den „Circus Hülsen" nannte, so wird es, unabhängig von Bülow's persönlicher Provocation wohl die Thatsache thun, daß derselbe Intendant zwanzig Jahre später genau dieselbe, in gleicher Weise verlängerte Posse mit dem „Ring des Nibelungen" noch einmal aufführte. Außerdem wurde Hülsen's Thorheit auch noch durch die Folgen bewiesen. Er hatte sich geweigert, 1000 Thaler für alle Rechte auf den „Tannhäuser" zu bezahlen, die Oper wurde aber sofort so populär, daß er dem Componisten im ersten Jahre nach der Aufführung über 1700 Thaler Tantièmen bezahlen mußte. Das erfahren wir aus einem Briefe*) des Componisten an den Director des Josephstädter Theaters in Wien, J. Hoffmann, von dem wir einen kurzen Auszug wiedergeben, weil er gleichzeitig beweist, in wie leichtsinniger Weise Wagner die Rechte auf seine Werke verschleuderte:

„Zürich, 14. März 1857. Lieber Freund! Machen wir die Sache kurz! Sie zahlen mir für jede Aufführung des „Tannhäuser" 100 Francs und stellen mir jetzt bei Uebernahme der Partitur einen Vorschuß von 2000 Francs, also meine Einnahme von 20 Vorstellungen, zu. Für die dann folgenden 30 Vorstellungen zahlen Sie mir meine Tantième

*) Manuscript in Oesterlein's Wagner-Museum in Eisenach.

alle Vierteljahre aus; nach der 50. Vorstellung verzichte ich auf meine Einkünfte. — Meine Forderungen sind durch meine Berliner Erfahrungen bestimmt; dort, wo die Aufführung keineswegs nach meinem Sinne ist, bringt mir jeder Abend durchschnittlich 300 Francs und darüber ein. Im Laufe des ersten Jahres fanden 22 Vorstellungen statt"

Später vernachlässigte Hülsen aber absichtlich die Oper, und die Einnahmen des Componisten verringerten sich entsprechend.

Geldverlegenheiten.

Der so furchtbar in die Länge gezogene Kampf mit Berlin und die scheinbare Aussichtslosigkeit, jemals in der preußischen Hauptstadt festen Fuß zu fassen, sind für viele der Anfälle von Pessimismus verantwortlich, denen wir in Wagner's Briefen begegnen. Für ihn war das eine sehr ernste Sache. Als „Tannhäuser" endlich seinen späten Einzug in Berlin hielt, hatte der Componist schon „Rheingold" vollendet und war mit der „Walküre" halb fertig. Das waren Werke seines dritten Stils, und Berlin kannte seinen zweiten noch nicht! Außerdem wäre es für ihn eine große Wohlthat gewesen, wenn ihm seine früheren Opern in Berlin Einnahmen verschafft hätten, während er in der Schweiz seine Trilogie componirte, denn es verging kaum ein Tag, an dem er nicht von kleinlichen Geldsorgen gequält wurde, die ihm einen guten Theil der wenigen Energie nahmen, welche ihm seine gewöhnlich schlechte Gesundheit ließ. Als sein Briefwechsel mit Liszt veröffentlicht wurde, überhäuften ihn die meisten deutschen Recensenten mit Spott und Verachtung wegen der „Unverschämtheit" und „Schamlosigkeit", mit der er fortwährend von Liszt und anderen Freunden Geld borgte und Geschenke annahm. Es ist aber eine bedauernswerthe Thatsache, daß er keine Wahl hatte: entweder mußte er handeln, wie er es that, oder die Musik ganz aufgeben, und Letzteres war für ihn eben so unmöglich, wie für einen Fisch, das Schwimmen zu lassen.

Seine finanziellen Verlegenheiten hätten niemals eine so schlimme Wendung genommen, wenn er sich nicht bei Beginn seiner professionellen Laufbahn durch einige Unklug-

heiten bis über die Ohren in Schulden gestürzt hätte, die viele Jahre hindurch schwer auf ihm lasteten. Zu diesen Unklugheiten veranlaßte ihn der Glaube an sein Genie und dessen financiellen Werth, den wir heute ausnahmslos theilen, in dem er aber leider der Welt zu weit vorauseilte. Wir beziehen uns hier darauf, daß er, wie bereits mitgetheilt, Geld borgte, um „Das Liebesverbot" aufführen zu können, eine Oper, die nicht schlechter war, als hundert andere, welche es zu zeitweisem Erfolge brachten, und deren Fiasco nur durch ein eigenthümliches Zusammentreffen einer Reihe von unvorhergesehenen Zwischenfällen herbeigeführt wurde. Ganz besonders verhängnißvoll wurde aber seine unüberlegte That, „Rienzi", den „Holländer" und „Tannhäuser" auf eigene Kosten zu veröffentlichen, zu welchem Zweck er mehrere tausend Thaler borgte. Sein „Rienzi" hatte in Dresden einen sensationellen Erfolg gehabt, und die beiden anderen Opern waren in finanzieller Beziehung keineswegs Fehlschläge gewesen. Nichts war also natürlicher, als daß der junge Componist sanguinisch genug war, den Glauben zu hegen, seine Opern würden ihm bald die Rückzahlung des geliehenen Geldes gestatten und ihn außerdem zum vermögenden Manne machen. Seitdem haben Verleger Hunderttausende aus diesen Werken verdient, für den Componisten waren sie aber nur eine Quelle täglicher Sorgen und Enttäuschungen. Wir haben ferner gesehen, wie in Paris alle seine Bemühungen, sich selbst durch die niedrigste Art von musikalischer Tagelöhnerarbeit seinen Lebensunterhalt zu erwerben, vergeblich blieben, dürfen uns also nicht darüber wundern, daß er überall Schulden hinterließ und fast immer um Vorschuß nachsuchen mußte, wenn er einmal eine untergeordnete Anstellung mit einem kleinen Gehalt errang. Er hatte Vorschuß genommen, als er von Riga nach Paris floh, und gleichfalls, als er Dresden verlassen mußte; als er von Paris fortging, hatte Schlesinger ihn für die noch nicht begonnenen Clavierarrangements von Meyerbeer's „Robert der Teufel" und Halévy's „Königin von Cypern" im Voraus bezahlt, und dank der Bemühungen Liszt's

wurde er von Weimar für „Jung Siegfried" bezahlt, ehe das Werk vollendet war, um ihm zu ermöglichen, seine Zeit der Arbeit zu widmen.

Er wünschte sehnsüchtig, seine Schulden bezahlen zu können, und hatte zu diesem Zweck alle Einnahmen aus dem Verkauf seiner Partituren bestimmt. Aber wie überall, so verfolgte ihn auch hierin das Unglück. Nachdem seine ersten Opern angefangen hatten, den Weg auf die Bühnen zu finden, entstand lebhafte Nachfrage nach den Partituren, und der Verkauf würde bald ansehnliche Früchte getragen haben, wenn das Geschäft in richtiger Weise geleitet worden wäre. Aber Wagner selbst konnte aus der Verbannung dabei nicht helfen, und alle seine Mahnungen an den Verleger Meser waren eben so fruchtlos, wie seine späteren Bitten an seine Gläubiger, die Sache in ihrem eigenen Interesse selbst in die Hand zu nehmen. Wenn eine Auflage erschöpft war, so hatte Meser keine Vorbereitungen für eine neue getroffen; als ein Clavierarrangement des „Tannhäuser" lebhaft verlangt wurde, war es nicht vorhanden; Directoren, Sänger und Dilettanten mußten oft wiederholt schreiben und wochenlang warten, ehe ihre Bestellungen für Partituren überhaupt beantwortet wurden. So ging die Sache von Jahr zu Jahr und wurde schlimmer und schlimmer, während inzwischen die Gläubiger den armen Componisten bis auf's Blut quälten.

Außer diesen Schulden lastete die Verpflichtung, nicht nur sich selbst und seine Frau, sondern auch seine Schwiegereltern zu erhalten, schwer auf ihm. Nicht selten mußte der letzte Pfennig genommen werden, um die zwanzig oder mehr Thaler zusammen zu bekommen, die Minna für den Unterhalt ihrer Eltern nach Dresden sandte. Die folgenden, einem Briefe an Uhlig (vom 1. October 1852) entnommenen Zeilen geben einen Begriff davon, in welchem trostlosen Zustande sich der Haushalt oft befand. Wagner brauchte dringend Geld, erwartete aber eine kleine Summe aus Leipzig, wo „Tannhäuser" gegeben werden sollte, als er die Nachricht erhielt, die Aufführung würde vor der Hand nicht stattfinden: —

„Da fängt plötzlich meine Frau ihr Lamento an, daß heute nun schon der 1. October sei und sie jetzt trostlos sein müsse, ihren Eltern nicht die Miethe schicken zu können! Das ist nun allerdings das Härteste; ich habe in diesem Momente gar kein Geld, und wenn Frankfurt nicht bald schickt, bin ich übel dran. Du sagtest mir nun von der Sparbüchse Deiner Kinder, von einem zur Noth aushelfenden Schwiegervater u. s. w. Sage einmal, wäre es Dir möglich, bis Anfang November, (wo Du wieder das R.'sche Geld für mich bekommst), zehn Thaler für mich auszulegen und sie in meinem Namen meiner Schwiegermutter zuzustellen?"

Mit solchen abenteuerlichen, geradezu lächerlichen Plänen mußte der Componist des „Lohengrin" seinen Kopf zermartern, um Mittel zur Erfüllung freiwillig übernommener Verpflichtungen zu finden, — der Componist von Opern, deren Interpreten jetzt oft genug viertausend Mark für die Arbeit eines Abends erhalten! Wer fühlt nicht, daß Wagner Recht hatte, als er ein paar Jahre später in Bezug auf ein Anerbieten, nach Amerika zu gehen, ausrief: „Du lieber Gott, dergleichen Summen, wie ich sie in Amerika „verdienen" könnte, sollten mir die Leute schenken, ohne etwas Anderes dafür zu fordern, als das, was ich eben thue, und was das Beste ist, das ich thun kann." Und wer empfindet nicht die Ungerechtigkeit, mit der die Welt schöpferische Genies im Vergleich mit den bloßen Verdolmetschern ihrer Werke behandelt, wenn er den folgenden Satz aus einem Briefe Liszt's liest: „Dawison erzählte mir neulich, daß ihm sein Gastspiel in Berlin den Ankauf eines Landhauses bei Dresden bezahlt habe. — Im Verhältniß solltest Du mindestens ganz Zürich, nebst den sieben Kurfürsten und dem See, mit Deinen Partituren acquiriren können." *)

*) Die Wiener „Neue Freie Presse" vom 28 October 1892 enthält die Mittheilung, daß „die Wiener Hofoper allein jährlich 7000 bis 8000 Gulden in Tantièmen für Wagner's Opern bezahlt." Nun finden während jeder Saison etwa fünfzig Wagner-Vorstellungen statt und in ganz Deutschland nahezu tausend. In Berlin, München, Dresden und Hamburg sind die Einnahmen durchschnittlich mindestens ebenso hoch wie in Wien. Wenn wir in Rechnung ziehen, daß einige der Opern nicht mehr geschützt und die Einnahmen in kleineren Städten nicht so hoch sind, so dürfen wir annehmen, daß mit Einschluß der Bayreuther Festspiele das jährliche Gesammt-Erträgniß sicherlich 200 000 Mark ausmacht. Das

Aber nicht allein während er diese sich später so großartig bezahlenden Werke schuf, wurde ihm durch Geldsorgen die Freiheit geraubt und die nothdürftigsten Lebensbedürfnisse vorenthalten, auch später und selbst über seinen Tod hinaus bemühten sich seine Verunglimpfer, seinen Charakter und seine Handlungsweise in falsches Licht zu stellen. Wir wollen nur ein Beispiel aus der großen Masse, die uns zur Verfügung steht, aufnehmen. In der abgeschmackten Parodie auf Wagner's Leben, die Joseph Bennett (Londoner „Musical Times") verübt hat, lesen wir über diese Periode des Lebens des großen Componisten: „Von wirklicher praktischer Thätigkeit gleich der, mit welcher Mozart, Beethoven und Schubert ihr tägliches Brot ehrlich verdienten, spricht er mit keiner Silbe; daran dachte er augenscheinlich nicht einen Augenblick. Aber zu betteln schämte sich Wagner nicht." Eine kurze Recapitulation von Thatsachen wird es dem Leser möglich machen, Herrn Bennett's Competenz als wahrheitsgetreuer Biograph zu beurtheilen. Als Capellmeister in Magdeburg, Königsberg, Riga und Dresden arbeitete Wagner wie wenige Capellmeister das je gethan haben. Während seines ersten Aufenthalts in Paris versuchte er so ziemlich alle denkbaren Mittel, um sein Leben zu fristen, mit Ausnahme von Stiefelwichsen und Straßenfegen. Zu der Zeit, von der wir jetzt sprechen, war er eben wieder dort gewesen, um Gelegenheit zur Arbeit oder zu Vorstellungen, die ihm helfen sollten, zu finden. Innerhalb weniger Jahre hatte er drei unsterbliche Opern geschrieben, die heute Tausende von Musikern erhalten, und von denen er hoffen durfte, daß sie auch ihm den nothwendigen Lebensunterhalt verschaffen

bedeutet 4000 Mark wöchentlich für die Erben und das Zehnfache dieser Summe für die Opernhäuser und ihre Angestellten, während der Schöpfer dieses Reichthums nicht genug zusammenscharren konnte, um in Ruhe zu componiren, ohne von den kleinlichsten Geldsorgen unterbrochen zu werden. Ich möchte hier noch erwähnen, daß keiner der bissigen Recensenten des Briefwechsels Wagner's, die seine Verpflichtungen gegen Liszt hervorhoben und so scharf verurtheilten, auch nur die Thatsache erwähnt hat, daß Wagner seine Schwiegereltern unterhielt. Dieser Haß der Philister gegen das Genie ist wirklich eine merkwürdige Erscheinung!

würden. Er beschäftigte sich mit den Plänen von nicht weniger als fünf neuen Opern, von denen er eine sofort für Paris ausarbeiten wollte; er hatte seine Nibelungen-Trilogie begonnen, die bald seine ganze Zeit in Anspruch nehmen sollte; er versuchte, durch Concerte und Opern-Vorstellungen in Zürich Geld zu verdienen; er schrieb Zeitungsartikel und Essays, die er von einem Verleger zum andern schickte, um einigermaßen anständige Preise dafür zu bekommen, und es war gewiß nicht seine Schuld, daß er für ein Essay, an dem er vier Monate ununterbrochen gearbeitet hatte, nur 320 Mark (also nur 20 Mark für die Arbeit einer Woche) erhielt. Durfte man von ihm erwarten, daß er den Posten eines Capellmeisters an der Oper in Zürich für vierzig Mark für jede Woche „schwerer Arbeit" annehmen würde? Hatte er nicht Recht, wenn er (am 7. August 1849) ausrief: „Ach Kinder, gebet Ihr mir wie einem mittelmäßigen Handwerker zu leben, Ihr sollt Freude an meinem ungestörten Schaffen haben, das Euch alles gehören sollte!"

Ueber seine Bemühungen, Geld genug zur Bestreitung seiner Bedürfnisse zu verdienen, finden wir Einzelheiten in Hülle und Fülle in den Briefen an Liszt (Nr. 20, 23, 25 u. s. w.), gleichzeitig gesteht er aber offen, daß er zu nichts Anderem als zum Componiren von Opern geeignet ist. Wäre er nicht ein so ausgesprochener Egoist gewesen und hätte er nur an das Wohl anderer Menschen gedacht, so würde er selbstverständlich die Musik aufgegeben haben und Landwirth, Kaufmann oder Schullehrer geworden sein. Die Welt würde dann freilich ihre größten Musikdramen verloren haben, wie würden sich aber die Philister gefreut haben! Und bilden die Philister nicht die große Mehrheit? Erwerben sich nicht Tausende von Philistern ihren Lebensunterhalt, indem sie Essays und Artikel für Zeitschriften schreiben und sich dafür nach dem Spaltenmaß bezahlen lassen, was Wagner in seinem eigenen Falle für „erniedrigend" hielt, obgleich er 20 Mark wöchentlich damit verdiente? Was muß das für ein verächtlicher Charakter gewesen sein, der Nichts that als den „Holländer," „Tannhäuser" und

„Lohengrin" zu schreiben, und dann wie ein Kind weinte, weil er, wie Herr Bennett sagt, „nicht in allen Dingen seinen Willen haben konnte," das heißt, weil er nicht Geld genug für sein tägliches Brot zu erlangen im Stande war, um noch mehr solche Opern componiren zu können!

Die einzigen Einnahmen, auf die er während des Aufenthalts in Zürich rechnen konnte, kamen aus dem Verkauf des Aufführungsrechts seiner Opern an deutsche Theater — und das waren in den meisten Fällen reine Bagatellen.

Die großen Städte wie Berlin, Wien, München und Stuttgart, von denen er hätte größere Summen fordern können, waren, wie wir gesehen haben, die letzten, die seine Opern aufführten. Er kannte die Gründe dafür ganz genau; sie bestanden darin, daß die dortigen Opernhäuser Capellmeister hatten, die selbst Opern componirten und daher keineswegs von der Aussicht erfreut waren, auf ihrem eigenen Gebiet einem so mächtigen Nebenbuhler zu begegnen, und demgemäß ihr Bestes thaten, Wagner's Werke durch schlechte Aufführungen zu vernichten, nachdem sie schließlich durch die Popularität der Opern in den kleineren Städten gezwungen worden waren, sie anzunehmen. Die armen Kerle! Sie begegneten in jeder dieser Opern einer vielköpfigen Hyder, bei der alle Verstümmelungs-Versuche vergeblich waren.

Welche fürstlichen Summen er aus dem Aufführungsrecht seiner Opern erzielte, kann daraus entnommen werden, daß Berlin bei dem bloßen Gedanken an die Möglichkeit, für „Tannhäuser" 1000 Thaler zahlen zu müssen, außer sich gerieth und München eine Forderung von 700 Thalern für außer aller Frage erklärte. Hamburg weigerte sich, 350 Thaler zu bezahlen, und Leipzig hielt 200 Thaler für „exorbitant". Breslau bezahlte 110 Thaler, Würzburg 50 Thaler, Köln konnte anfangs die Summe von 70 Thalern nicht aufbringen, und die kleineren Städte bezahlten zwischen dem letzteren Betrag und 35 Thalern. Selbstverständlich waren das einmalige Zahlungen, und in vielen Fällen hatte er Schwierigkeiten, selbst diese einzutreiben, so daß er darauf

verfiel, seine Forderungen mit Hülfe von „Post-Zwangspässen" einzukassiren. Bremen versuchte sich jeder Zahlung zu entziehen, indem es eine der Opern aufführte, ohne den Componisten überhaupt zu benachrichtigen. Außerdem war dieses „Goldbergwerk" bald erschöpft. Im April 1852 schrieb er: „An Einnahmen darf ich — nach den Leipziger Erfahrungen wieder — immer weniger denken, ich kann froh sein, wenn mir im Laufe dieses Jahres aus Weimar für den ‚Fliegenden Holländer' etwas erblüht." Und im Februar 1853, nachdem Berlin die „Tannhäuser"-Partitur zurückgeschickt hatte, sagte er:

„Cassel hat noch die Partitur des ‚Tannhäuser' verlangt: damit — denke ich — ist es nun zu Ende, und ich rechne jetzt auf kein Theater mehr. Somit könnte ich jetzt meinen Gewinn aus diesem glorreichen Unternehmen übersehen: — sehr kärglich, und Gott muß ich danken, daß die Familie R. fortfährt, mir beizustehen, sonst wäre ich — nach Anschaffung einiger Bequemlichkeiten für Haus und Leib (woran wir sehr verkommen waren) — jetzt wieder auf nacktem Boden für meine Existenz angelangt — und zwar durch die noble Theilnahme des herrlichen Deutschlands!"

Freunde in der Noth.

Unter „R." meint er Frau Julie Ritter in Dresden, die ihm jedes Jahr eine bestimmte Summe auszahlte, welche zwar nicht groß war, aber regelmäßig erschien, und die er bis Ende 1856 bezog, wo er darauf verzichten konnte. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die edelsinnige Freigebigkeit dieser Frau und Liszt's ihn davor bewahrte, daß sein Elend ihn zum Selbstmord trieb, an den er oft genug dachte; keinesfalls hätte er ohne diese Unterstützung den „Ring des Nibelungen" vollenden können, und vielleicht hätte er den oft in's Auge gefaßten Plan, in Amerika sein Glück zu suchen, ausgeführt. Ob er damit Erfolg gehabt haben würde, ist zweifelhaft; jedenfalls gelang es ihm nicht, sich in London und Paris Anerkennung zu verschaffen, als er dies 1855 und 1860 versuchte. Seine Zeit war noch nicht gekommen.

Wenn Frau Ritter's Unterstützung aufgezehrt und nichts Anderes in Sicht war, so wandte er sich an den großherzigen Liszt, und fast niemals ohne Erfolg. Unglücklicherweise hatte der letztere damals seine einträgliche Laufbahn als Pianist, die ihm oft in einem Abend Tausende einbrachte, aufgegeben und begonnen, Orchester-Compositionen zu schreiben, die ihm nicht nur Nichts eintrugen, sondern Kosten verursachten, da er sie auf eigene Kosten für eine Welt, die sie nicht haben wollte, drucken lassen mußte. Er hatte die Stelle als Dirigent der Oper in Weimar mit einem Gehalt von 1300 Thalern angenommen und mußte neben seinen drei Kindern auch seine Mutter erhalten. Trotzdem gelang es ihm aber fast immer, Etwas für den Freund in Noth zu finden, wenn nicht in seiner eigenen Tasche, dann bei Freunden in Weimar, Wien und anderen Orten. Man sollte denken, daß ein paar Concerte die Noth mit einem Schlage aus der Welt geschafft haben würden, aber Liszt wollte nicht mehr spielen. Er wurde augenscheinlich durch gesellschaftliche Rücksichten in Verbindung mit seiner Stellung zum Weimarer Hof und seiner beabsichtigten Verheirathung beeinflußt. Seine Concert-Carriere, schrieb er, sei vorüber, seit mehr als zwei Jahren, und er könne sie nicht mehr betreten, ohne seine gegenwärtige Lage und besonders seine Zukunft zu beeinträchtigen.

Wie Rubinstein und andere große Virtuosen warf auch Liszt sein Geld mit beiden Händen zum Fenster hinaus, so lange er große Summen verdiente. Als er seinen ersten Triumphzug durch Europa unternahm, gab ihm seine Mutter ihren Freund Belloni mit nach Paris, um aufzupassen, daß Liszt nicht alles Geld ebenso schnell ausgab, wie es eingenommen wurde. Er war der Leichtsinnigste unter der als leichtsinnig bekannten Rasse von Künstlern, gleichzeitig aber auch der Freigebigste. Er war es, der den größten Theil der Summe aufbrachte, die nöthig war, um dem tauben und hilflosen Liedercomponisten Robert Franz einen sorgenfreien Lebensabend zu sichern; er ermöglichte die Errichtung des Beethoven-Denkmals in Bonn, und alle meine Leser wissen,

daß er während der letzten dreißig Jahre seines Lebens fast täglich mehrere Stunden hergab, um begabte und unbegabte Schüler zu unterrichten, ohne jemals einen Pfennig dafür zu verlangen. Trotzdem erhoben die Philister beim Erscheinen des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt ein entsetzliches Geschrei, weil auch Wagner sich wiederholt an Liszt mit der Bitte um Unterstützung gewandt hatte, als ihm alle anderen Hilfsquellen verschlossen waren*).

Thatsächlich war es der bitterste Schmerz, den Liszt in seinem ganzen Leben empfand, daß er seinem Freunde nicht mehr schicken konnte, und gleichzeitig seine größte Freude, daß Wagner ihn zum Freund und Beschützer auserwählt hatte.

„Ich glaube wahrlich nicht, daß es viel Menschen auf diesem Erdball giebt, die eine so innige und beständige Mitempfindung Jemanden inspirirt haben, als Du mir," schreibt er in einem Briefe, und in einem anderen: „Ich habe noch dieser Tage das Princip ausgesprochen: daß unsere erste und Hauptaufgabe in Weimar die sei, Wagner's Opern gänzlich ‚selon le bon plaisir de l'auteur' zu geben." Und wieder: „Meine Sympathie für Dich und meine Bewunderung für Deinen göttlichen Genius sind wahrhaft zu ernst und innig, um daß ich Deine unerläßlichen Folgerungen verkennen dürfte." „Dein letzter Brief hat mir Deinen ganzen Gram und Jammer so innerlich verdeutlicht. Ich habe bittere Thränen geweint über Deine

*) Nichts erscheint in der Geschichte des deutschen Journalismus empörender, als der Ton, in dem viele Besprechungen des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt gehalten waren. Dieselbe Nation, die ihren Bach vernachlässigt und ihren Schubert in solcher Armuth hatte dahinsterben lassen, daß sein Bruder die Beerdigungskosten tragen mußte, die ihren Mozart mit einem halben Dutzend anderer Armer in einem gemeinschaftlichen Grabe einscharren ließ, ohne die Stätte auch nur zu bezeichnen — dieselbe Nation sah und hörte ruhig zu, wie die Harpyen des Journalismus das Gedächtniß Richard Wagner's mit pöbelhaften Commentaren beschmutzten. Werden die anständigen Deutschen sich jemals aufraffen, um derartige gemeine Behandlung ihrer genialen Mitbürger zu verhindern? Ich fürchte, es wird nie geschehen. Wenn man sich darüber klar werden will, wie unglaublich brutal das deutsche Philisterthum ist, muß man sich in's Gedächtniß zurückrufen, wie Robert Franz behandelt wurde. Kaum hatte ihm die Regierung für seine meisterhafte Ausgabe der Werke Bach's und Händel's eine Pension gewährt, als sich auch schon eine Clique bildete, der es gelang, diese Bewilligung rückgängig zu machen! Glücklicherweise fanden sich zwei Ungarn, Liszt und Joachim, die den armen Franz vor dem Hungertode bewahrten.

Plagen und Wunden." „Von dem Schluß Deines Vorworts zu den drei Operndichtungen spreche ich Dir nicht. Es hat mich im Herzen des Herzens getroffen, und ich habe dabei eine männliche Thräne geweint." „Ich kann Dir nicht anders sagen, als daß ich beständig an Dich denke und daß ich Dich von Herzen des Herzens liebe."

Als die Verhältnisse in Weimar durch kleinliche und gemeine Intriguen anfingen, eine für Liszt ungünstige Wendung zu nehmen, schrieb er, daß nur sein Interesse für Wagner ihn dort festhalte. In der Förderung der Sache Wagner's erblickte er eben die wichtigste Mission seines Lebens, der er selbst seine eigene schöpferische Thätigkeit unterordnete. „Wie gut, wie klug, wie zart und geduldig er ist, das weiß ich," schrieb die Fürstin Wittgenstein in einem der Briefe an Wagner, die mit denen ihres Freundes Liszt gedruckt sind. Dr. Hanslick sagt über Wagner's Briefe:

„Es liegt etwas geradezu Unmännliches, Unwürdiges in der wollüstigen Gier, mit der Wagner an seiner eigenen Verzagtheit und Verzweiflung saugt; noch mehr aber in der Art, wie er jede böse Laune, jede momentane Trostlosigkeit gleich mit tausend Stacheln in das Herz seines Freundes abdrückt."

Das ist der Standpunkt des Philisters. Was ein Genie wie Liszt dachte, ist durch die obigen Citate gezeigt worden und kann in den folgenden, an Wagner gerichteten Worten der Fürstin Wittgenstein zusammengefaßt werden: „Ihre Briefe gewähren uns die Freude, welche Goldstück-Almosen den Nothleidenden gewähren würden, welche einzig an Schläge oder grobe Kupfermünzen gewöhnt sind. Spenden Sie uns oft diese Almosen, da es Sie nicht verarmt."

Wir können noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß Liszt's Briefe weniger interessant sind, als die seines Freundes, und zwar gerade, weil er weniger egoistisch ist und nur selten seine Leiden und Freuden in das Herz des Anderen ausschüttet. Egoismus ist bei gewöhnlichen Sterblichen ein Laster, wird aber in den Werken und Briefen genialer Menschen zur höchsten Tugend. Auch die kleinste Mittheilung, die solche Persönlichkeiten in der Aufregung oder unter dem Einfluß des Bedürfnisses, Andere in

ihr Vertrauen zu ziehen, machen, bereichert unsere Kenntnis der Psychologie. Wagner bat Liszt wiederholt, in seinen Briefen weniger zurückhaltend zu sein, aber der letztere schien es vorzuziehen, seine Aeußerungen zu wenig mehr als einem Widerhall zu machen, und beschränkte sich daher meist auf die Beantwortung von Fragen, Erledigung von Aufträgen und auf Rathschläge, diplomatisch zu sein, sich nicht mit Politik zu beschäftigen, die Philister höflich zu behandeln u. s. w. Erst in der letzten Periode finden wir auch in seinen Briefen einige interessante Mittheilungen über seine eigenen Compositionen. Aber in einer Hinsicht sind Liszt's Briefe einzig und wundervoll: sie bilden ein hehres Denkmal für seine Herzensgüte und Selbstverleugnung im Interesse seines Freundes, wie es nie ein anderer Künstler für sich selbst errichtet hat.

Nach Liszt war Uhlig der werthvollste und treueste Freund des verbannten Componisten. In einem der vorhergehenden Capitel haben wir gesehen, wie dieser begabte Musiker aus einem Saulus ein Paulus, aus einem Spötter ein Freund wurde, und wie er seine eigene Laufbahn als Componist aufgab, um sich ganz in den Dienst eines Mannes zu stellen, der solche Opern wie „Tannhäuser" componiren und eine Beethoven'sche Symphonie so dirigiren konnte, wie Wagner es that. Uhlig war der Erste, der in der Presse als Vertheidiger Wagner's auftrat, der erste echte Wagnerianer. Er schrieb für die „Neue Zeitschrift für Musik" und andere Zeitschriften Artikel, in denen er radicale Ansichten in furchtloser Weise vertrat, wie wir aus seiner Behauptung ersehen, Liszt's „Prometheus" sei werthvoller als Alles, was Mendelssohn geschaffen, zusammengenommen. Wagner macht ihn oft auf passende Themata aufmerksam, räth ihm bei einer Gelegenheit, nicht zu polemisiren, und bei einer anderen, den Gegner in humoristischer Weise abzuthun. Er pflegte auch das Manuscript oder die ersten Abzüge seiner Essays an Uhlig zu senden, der dann die Besprechung des Inhalts in der Presse übernahm. Uhlig verrichtete nicht nur solche Arbeiten mit dem Eifer eines Convertiten und Enthusiasten,

er wurde auch Wagner's allgemeiner Geschäftsführer und Agent, besorgte den Verkauf der Partituren, die Unterhandlungen mit den Theatern, (soweit Liszt das nicht übernommen hatte), bezahlte Schulden, vermittelte Darlehen, machte Veränderungen, fertigte Abschriften an u. s. w. Ihm verdanken wir auch das ausgezeichnete Pianoforte-Arrangement des „Lohengrin". Selbstverständlich wurde Uhlig, der so arm wie eine Kirchenmaus war, für einige dieser Arbeiten bezahlt, aber alles Gold der Welt hätte ihn für seine unaufhörliche Thätigkeit im Interesse des Freundes nicht entschädigen können. Wagner entschuldigt sich beständig, daß er Uhlig's Güte fortwährend in Anspruch nehmen muß, der letztere diente dem Freunde aber nicht nur gern, sondern war stolz darauf, ihm von Nutzen sein zu können, und bestand selbst, als seine letzte Krankheit ihn dem Tode nahe gebracht hatte, darauf, die freiwillig übernommenen Pflichten zu erfüllen. Wagner drängte unablässig in ihn, Dresden zu verlassen und zu ihm nach der Schweiz zu kommen, um seine Gesundheit wieder herzustellen. Einmal hatte Uhlig genug Geld zusammengespart, um eine Reise nach Zürich zu unternehmen, bald nach seiner Rückkehr trat sein Lungenleiden aber mit solcher Heftigkeit auf, daß die Möglichkeit der Rettung bald ausgeschlossen war. Die letzten Briefe Wagner's an ihn sind voller zärtlicher Fürsorge und enthalten zahlreiche Rathschläge für die Pflege seiner Gesundheit. Wagner wiederholte seine Bitte, Uhlig solle zu ihm kommen und sein Gast sein, aber das Ende kam schon am 3. Januar 1853 und bedeutete für die Welt einen ebenso großen Verlust wie für Wagner selbst; denn hätte Uhlig zehn Jahre länger gelebt, so würden wir zweifelsohne einen weiteren Band von Briefen mit werthvollen Mittheilungen über die interessanteste Periode des Lebens Wagner's besitzen, nämlich über die letzten Jahre der Verbannung, in denen er seine bedeutendsten Werke, außer dem größeren Theil des „Ring des Nibelungen" auch „Tristan und Isolde", schuf. Uhlig hat für seine Opfer und seine treue Freundschaft den verdienten Lohn erhalten. Als Componist wäre er längst

der Vergessenheit anheimgefallen, als Wagner's erster Vertheidiger in der Presse und als der Mann, mit dem Wagner, mit alleiniger Ausnahme von Liszt, die meisten Briefe wechselte, wird sein Name in der Litteratur der Musik ewig leben.

Nach Uhlig's Tode wurde Fischer Wagner's geschäftlicher Vertreter, bis auch er 1859 in dem hohen Alter von 69 Jahren starb, während Uhlig wie Schubert nur 31 Jahre alt geworden war. Die persönlichen Beziehungen zwischen Wagner und Fischer waren ebenso herzlich wie die zwischen dem Meister und seinen anderen Freunden, aber der alte Chordirector war ein gut Stück Philister und konnte die Ideen des großen Reformators nicht völlig erfassen, auch verstand er es nicht wie Uhlig und Liszt, Rücksicht auf die Excentricitäten und Stimmungen Wagner's zu nehmen. In Folge dessen fühlte sich Fischer fortwährend durch Wagner's Worte oder Handlungen beleidigt, wenn er auch stets bereit war, zu vergeben und Erklärungen oder Entschuldigungen als genügend anzunehmen. Es muß zugestanden werden, daß in Wagner's Briefen Sätze vorkommen, welche die Güte und Sanftmuth seiner Freunde auf eine harte Probe stellten. Er selbst wußte das besser als irgend ein Anderer und schrieb bei einer Gelegenheit an Uhlig:

„Wirklich, wenn von uns Zweien bei unserem Verkehr Einer Entschuldigung nöthig hat, so bin ich das ein für allemal. Beachte das doch nicht, wenn Dir dann und wann so Etwas in meinen Briefen aufstößt. Leider bin ich oft so bitter gestimmt, daß es mir fast eine grausame Erleichterung verschafft, wenn ich Jemand kränke*), es ist ein Elend, das mich am Ende aber doch nur beklagenswerth macht."

Gesundheitspflege und Gastronomie.

Die Enttäuschungen und Aergernisse, unter denen Wagner in seinem häuslichen Leben, in Geldangelegenheiten,

*) Der sonst so liebenswürdige Schumann braucht in einem seiner Briefe beinahe genau dieselben Worte, die ich hier hervorgehoben habe, um eine ihn mitunter überfallende Gemüthsstimmung zu beschreiben. George Sand verallgemeinert diesen Zug, indem sie davon spricht, daß „geniale Menschen ihre Freunde schlechter behandeln als ihre Feinde."

in seinen künstlerischen Bestrebungen und hinsichtlich des Geschicks seiner Opern fast täglich zu leiden hatte, sind an sich genügend, um die wechselnden Stimmungen zu erklären, denen er in seinen Briefen Ausdruck giebt und für die nur zu oft seine besten Freunde als Blitzableiter dienen mußten. Aber noch andere Wolken verdunkelten sein Leben und verursachten plötzliche Ausbrüche schlechter Laune, und die dunkelste war seine schwache Gesundheit, die, wie Liszt einst ihm gegenüber bemerkte, die eigentliche Quelle eines großen Theiles seines Elends und Pessimismus war. Wagner muß der langen Reihe genialer Menschen beigefügt werden, die ein hohes Alter erreichten und enorme Massen Arbeit ausführten, trotzdem sie sich nur selten vollständiger Gesundheit erfreuten. Wie wir gesehen haben, mußte er in frühester Kindheit, als nach der Schlacht bei Leipzig diese Stadt eine Typhus-Epidemie durchzumachen hatte, einen schweren Anfall der Krankheit überstehen, und es ist nicht unmöglich, daß sein Körper dadurch dauernd geschwächt wurde.

Während seiner ganzen Kindheit war Wagner kränklich, und die Rose, die ihn sein ganzes Leben hindurch quälte, trat schon in seinen Schuljahren auf. „Die geringste Wetterveränderung brachte Anfälle," sagt Praeger und fährt fort:

„Derselben Krankheit schrieb er auch den Verlust der Augenbrauen zu, indem nach einer Gesichtsrose diese verschwunden waren, was ihm immer ärgerlich blieb. Die Krankheitsperioden fingen immer mit Anfällen von Melancholie und Nervenreiz an, und wenn er dies merkte, hielt er sich von Allem entfernt. Jedoch sobald wieder ein Anfall vorüber war, so kam die Lebenslust mit voller Kraft zurück, und er war zu jedem Streiche aufgelegt."

Die Qualen, die ihm dies Leiden in späteren Jahren auferlegte, waren mitunter beinahe unerträglich. So hatte er zum Beispiel während des Winters 1855—56 nicht weniger als zwölf Rückfälle. „Ich hatte Alles vorausgesehen," schreibt er an Liszt,

„und war deshalb während Tichatschek's zwölftägigen Aufenthalts in beständiger ängstlicher Marter gewesen; dieses abscheuliche

Leiden hat mich jetzt tief degradirt: im Monat Mai hatte ich allein drei Rückfälle, und noch jetzt vergeht nicht eine Stunde, in der mir nicht die Angst eines neuen Ausbruchs erwüchse. So bin ich unfähig zu Allem, und es stellt sich nun heraus, daß ich gründlich für meine Herstellung sorgen muß. Dazu bedarf es, daß ich ein peinlich strenges Regime in Bezug auf Diät und sonstige Lebensweise führe; die geringste Unordnung des Magens und Unterleibes wirkt zugleich auf mein Uebel. Dazu größeste Ruhe, Entfernung jeder Aufregung, jedes Aergers ꝛc., ferner Karlsbader Wasser, gewisse, warme Bäder, später kalte ꝛc."

Ganz besonders unangenehm wurde dieses hartnäckige Leiden durch den Umstand, daß Berührung mit frischer Luft sehr oft einen Rückfall herbeiführte. Dadurch wurde Wagner häufig gezwungen, wochenlang im Zimmer zu bleiben, was bei seiner Liebe für frische Luft und Bewegung im Freien unbeschreibliche Qual bedeutete.

Dyspepsie, Schlaflosigkeit und ein rheumatisches Herzleiden wechselten mit der Rose ab, um seine Lebenskräfte zu untergraben. Die Schlaflosigkeit und das Herzübel waren wahrscheinlich nur die Folgen des Magenleidens, das zum Theil der Hungerzeit in Paris, zum Theil aber auch Wagner's eigener Unvorsichtigkeit seine Entstehung verdankte. Wie so viele geistige Arbeiter, mißhandelte auch er seinen Magen. Er aß zu schnell und übertrug dadurch an den Magen Arbeit, die die Zähne hätten verrichten sollen. Sobald er Fähigkeit und Lust zum Arbeiten verspürte, strengte er sich übermäßig an und vergaß die Vorsicht, einige Zeit vor dem Essen aufzuhören. Er wußte wahrscheinlich nicht, daß dies sehr häufig die Ursache von Magenleiden bei Schriftstellern ist, er war sich aber bewußt, daß er nicht lebte, wie er leben sollte, denn in einem Briefe an Frau Ritter*) sagte er:

„Beim Componiren übernehme ich mich gewöhnlich, reize auch meine Frau durch das zu spät zu Tisch fertig werden zu gerechter Entrüstung: so daß ich immer mit der lieblichsten Laune der Welt in die zweite Hälfte des Tages trete." Und in einem Briefe an Heine faßt er die ganze Sache in folgenden Worten zusammen: „Meine trüben Tage kann ich Dir um so eher verschweigen, da sie meist doch nur in Folge von Ueberarbeitung und nervöser Abspannung eintreten, wo ich dann

*) Langhans: „Geschichte der Musik" Seite 492.

die Erbärmlichkeit unserer Zustände, allerdings im Lichte der Hoffnungslosigkeit, sehe."

An Liszt, der mit einem vortrefflichen Magen gesegnet war, wendet sich Wagner einmal mit folgendem Ausruf: „Schafft Euch, Ihr unglücklichen Menschen, eine gesunde Verdauung an, und plötzlich steht das Leben in einer ganz anderen Gestalt vor Euch, als Ihr aus der Unterleibsplage heraus es ersehen konntet!" Und mit humoristischer Uebertreibung führt er alle Schattenseiten der Politik, der Diplomatie, der Eitelkeit und der Wissenschaft zurück auf — verdorbene Mägen.

Krankheit raubte ihm viel werthvolle Zeit und Energie, die sonst zur Schaffung unsterblicher Werke hätte benutzt werden können. Manchmal konnte er statt der gewohnten fünf oder sechs Stunden am Tage nur zwei oder drei arbeiten, weil er nach der Anstrengung ein paar Stunden schlafen mußte, um sich zu erfrischen. Im September 1852 war er nicht fähig, mehr als eine kurze Stunde täglich zu arbeiten. Besonders erschöpfend wirkten theoretische Abhandlungen: „Ein scharfes Messer schneidet in meine Gehirnnerven," sagte er. Er mußte mit seinen Kräften so sorgsam haushalten, daß er sich nur selten gestattete, während des Nachmittags oder Abends zu schreiben, und das bezog sich selbst auf Briefe. Sein Zustand verschlimmerte sich besonders, wenn der Föhn blies, jener oft wochenlang anhaltende, der Schweiz eigenthümliche unangenehme und niederdrückende warme Wind. Wagner war eben, wie die meisten genialen Menschen*), für klimatische und atmosphärische Einflüsse ganz besonders empfänglich. Den Winter haßte er und verschob den Anfang einer neuen Composition gewöhnlich bis zum Frühjahr oder Sommer.

Die Selbstmordgedanken, von denen Wagner so oft heimgesucht wurde, verdankten ihre Entstehung zweifelsohne einer Combination dieser physiologischen Störungen mit entmuthigenden Nachrichten über seine Opern. In seinen

*) Siehe Lombroso's „Der geniale Mensch".

ruhigen Momenten lag ihm Nichts ferner, als der Gedanke, freiwillig aus dem Leben zu scheiden. Wenn der Dämon der Unruhe oder das wollüstige Verlangen nach schöpferischer Thätigkeit ihn nicht zu unklugen Ausschreitungen veranlaßte, so arbeitete er sich Regeln für die Pflege der Gesundheit aus, die er sorgfältig befolgte. Leider stand ihm kein guter Arzt zur Seite und er versuchte, sein Leiden durch die Lectüre medicinischer Bücher selbst zu diagnosticiren und zu behandeln. Das veranlaßte ihn wiederholt, sich hydropathischer Behandlung zu unterwerfen, und dann befolgte er mehrere Wochen hindurch mit wahrem Heldenmuth so drückende Vorschriften wie die folgenden:

„Jetzt treibe ich's täglich folgendermaßen: 1. Früh halb 6 Uhr nasse Einpackung bis 7 Uhr; dann kalte Wanne und Promenade. 8 Uhr Frühstück: trockenes Brot und Milch oder Wasser. 2. Nochmals kurze Promenade, dann eine kalte Compresse. 3. Gegen 12 Uhr nasse Abreibung; kurze Promenade; neue Compresse. Dann Mittagessen auf dem Zimmer, der Verhütung von Ungeneißigkeit wegen. Eine Stunde Faullenzen; starke Promenade von zwei Stunden — allein. 4. Gegen 5 Uhr wieder nasse Abreibung und kleine Promenade. 5. Sitzbad von einer Viertelstuude um 6 Uhr mit folgender Erwärmungspromenade. Neue Compresse. Um 7 Uhr Abendessen: trocken Brot und Wasser. 6. Dann Whistpartie bis nach 9 Uhr, folgt noch eine neue Compresse und gegen 10 Uhr geht's in's Bett. Dieses Regime halte ich jetzt sehr gut aus; vielleicht steigere ich's sogar noch."

Er erkannte indessen bald, daß diese Behandlung für seinen Zustand doch viel zu heroisch war, und beschloß, sich einer langen und sorgfältigen, vorgeschriebenen Diätcur als dem besten, zu seiner Verfügung stehenden Mittel zu unterwerfen, da er nicht genug Geld auftreiben konnte, um einen Pariser Specialisten zu consultiren. Im Juli 1853 ging er nach St. Moritz im Engadin, um die dortigen heißen Quellen zu versuchen, die in Verbindung mit der vorzüglichen Luft ausgezeichnete Wirkung bei Magenleiden ausüben sollten. Die Umgebung war großartig, aber er fühlte sich einsam und verlassen, Ausflüge auf die Gletscher konnte er seines körperlichen Zustandes wegen nicht unternehmen, und das Wetter war höchst unfreundlich, so daß er sich sehnte, fort zu kommen und nach dem sonnigen Italien zu reisen. „Ob

mir die Cur etwas nützt," schreibt er, „muß die Folge erst ausweisen; im Ganzen habe ich keine Lust zu einer Wiederholung: ich bin zu unruhig, um aller Thätigkeit auf so lange zu entsagen, kurz: ich bin kein Curmensch, — das sehe ich nun ein!" Er hatte Recht, denn hätte er die Kunst des geistigen Müßigganges besser verstanden, so würde seine Gesundheit nicht so geliten und er selbst es leichter gefunden haben, Liszt's Rath zu befolgen, nämlich die Kritiker zu ignoriren, eine gute Flasche Wein zu trinken und sich zur Unsterblichkeit hinauf zu arbeiten.

Fast pathetisch berührt uns seine Freude über die wenigen Tage, wo er sich vollständig wohl fühlte. „Meine Kopfheiterkeit und Wohlfühligkeit des ganzen Leibes erschließen mir eine neue Welt," ruft er bei einer Gelegenheit aus und bei einer anderen sagt er:

„Seit drei Tagen kommt ein körperliches Wohl über mich, das mich oft übermüthig heiter macht, es ist dies das leichtere gesundere Blut, mit dem sich jetzt meine Adern füllen. Zudem ist mit dem Neumond schönes Wetter eingetreten; oft ist's mir in diesen Tagen, als ob ich einen angenehmen leichten Rausch hätte. Oh, was ist aller Weinrausch gegen dieses Gefühl des heitersten Behagens, das oft gar keinen moralischen Grund hat."

Es war eine der Hauptregeln dieser Wassercuren, daß keine Reizmittel wie Thee, Kaffee, Wein, Tabak u. s. w. genossen werden durften. Eine Zeit lang ertrug Wagner dies geduldig und trank nur Milch und Wasser. Bald fand er aber, daß er Milch nicht vertragen konnte, weil sie Magensäure erzeugte, und sofort ließ er eine furchtbare Tirade gegen dieses Getränk vom Stapel, in der er erklärte, warme Milch sei ein geeignetes Nahrungsmittel für kleine Kinder, aber kein Thier trinke kalte Milch, und es sei absurd, solches Zeug in den Magen eines erwachsenen Menschen zu gießen, noch dazu, wenn dessen Nerven sich in beständiger Thätigkeit befänden. Dann promulgirt er die folgende, für alle geistigen Arbeiter vorzügliche gastronomische Regel:

„Das Richtige für uns ist: genießt Alles, aber in einem zuträglichen Maße, welches auch Selbstbeobachtung und Erfahrung lehrt. Da der Kaffee (für gewöhnlich) meinen Nerven schädlich ist, so nehme ich

früh Braten (am liebsten Wildpret) mit einigen Schlucken gutem Wein. — Deine Hafergrütze gefällt mir nicht: nimm doch Wildpret, Hasen! Wildpret erfordert — bei meister Nahrung, die es zuführt — die mindeste Verdauungskraft des Magens: aber Kraft durch Nahrung mußt Du doch haben."

Hinsichtlich des Weingenusses spricht er sich sehr abfällig über diejenigen aus, die sich keinen geselligen Freuden hingeben können, ohne mehr zu trinken, als ihnen gut ist. Einmal erzählt er, daß er zur englischen Küche übergegangen sei und seine Frau die Gemüse in Wasser kochen und das Fleisch an einem Spieß, der erst besonders angeschafft werden mußte, braten müßte, und fährt dann fort:

„Vorigen Montag, an unserem Hochzeitstage, war Abends meine Eidgenossenschaft bei mir: sie soffen wie immer, und mein Ekel vor diesem Weingesaufe, ohne das diese unglücklichen Menschen keine Spur von Laune zu bekommen vermögen, hat mich vollends davon überzeugt, daß ich wirklich curirt bin. Ich begreife nicht mehr, wie es zugehen sollte und welches Unglück mich treffen müßte, daß ich je wieder zum Wein, Bier ꝛc. meine Zuflucht nähme. So schwelge ich denn im Genusse eines Wohlseins, von dem ich — wie ich es jetzt mit Bewußtsein genieße — zuvor noch keine Ahnung hatte."

Das war im Jahre 1851, wie wir aber gesehen haben, hielt die Gesundheit nicht lange an, ebensowenig wie der Entschluß, keinen Wein mehr zu trinken. Er kehrte später wieder zu dem früher ausgesprochenen vernünftigen Grundsatz zurück: „Durch das Wasser werden wir gesund, aber nur dann sind wir gesund, wenn wir auch Wein trinken, ohne uns dadurch zu schaden."

Auch die häßliche Angewohnheit des Schnupfens konnte er nicht ablegen, obgleich er wiederholte Versuche machte, sich von dieser Sklaverei zu befreien. Im August 1853 hatten verschiedene Zwischenfälle Lebensüberdruß in ihm hervorgerufen, und er schrieb: „Um meinem kranken Gehirnnerv Heilung zu bringen, hat mich nun mein Arzt vermocht, das Tabakschnupfen ein für allemal aufzugeben: seit sechs Wochen nehme ich keine Prise mehr, was nur der zu würdigen versteht, der ein so leidenschaftlicher Schnupfer war, wie ich. Jetzt erst sehe ich ein, daß der Schnupftabak der einzige wirkliche „ab und zu" erquickende Genuß war: nun laff' ich

den auch noch fahren. Meine Marter ist jetzt unbeschreiblich: doch führe ich's durch, — das steht fest. Also — keine Dosen mehr: ich acceptire nur noch Orden." Die humoristische Wendung am Ende dieser Klage ist bei Wagner beinahe ein ebenso charakteristischer Zug wie bei Heine.

Ein paar Jahre später war er wieder ein ebenso ergebener Sklave des Schnupftabaks wie früher. Praeger beschreibt eine Scene, die sich während Wagner's Aufenthalts in London (1855) abspielte. Er saß am Clavier und spielte seine und Weber's Compositionen, als er auf einmal aufhörte.

„Als er nämlich seine Dose leer fand, entgegnete er auf unsere Bitte, mit den Proben aus „Euryanthe" fortzufahren, in kindisch böser Laune, halb im Ernst, halb im Spaß: „Kein Schnupftabak mehr — also keine Musik mehr!" Es war Morgen geworden, und obschon ich wußte, wie sehr ihm die Gewohnheit der „Prise" zur zweiten Natur geworden war, so war diesmal keine Hülfe zu finden."

Praeger behauptet, Wagner habe sich in Wirklichkeit Nichts aus Schnupftabak gemacht, das ist aber absurd, wie einige der angeführten Äußerungen beweisen. Es ist indessen möglich, daß er sich der Unsauberkeit der Gewohnheit bewußt war und ebenfalls wußte, daß sein Magenleiden dadurch verschlimmert wurde. Er war eben, mit einem Worte, ein Sklave des Schnupftabaks. Am Rauchen fand er weniger Geschmack.

Liebe zur Natur und zum Reisen.

Wer die Biographien großer Musiker gelesen hat, weiß, daß die meisten bedeutenden Componisten die Natur leidenschaftlich liebten und sich zu schönen Gegenden und der erhebenden Einsamkeit hingezogen fühlten, die die freie Natur uns fern von dem Gewühl der Menschen bietet. Beethoven gestand zu, daß er oft die Gesellschaft eines Baumes der eines Menschen vorzog, und viele seiner schönsten musikalischen Gedanken entstanden auf seinen täglichen Spaziergängen, wenn er den Tönen der Natur oder den von ihnen in seinem Herzen erweckten Klängen lauschte. Mozart componirte in

seinem Geiste immerfort und überall, im Postwagen ebenso leicht wie in seinem Arbeitszimmer, aber mit Vorliebe wählte er eine offene Gartenlaube und erklärte, dort in einem Tage mehr schaffen zu können als in einem geschlossenen Zimmer in einer Woche. Wie diese Meister componirte Weber am liebsten auf einsamen Spaziergängen, und dasselbe war bei Wagner der Fall*).

Natürlich giebt es Ausnahmen von dieser Regel, und als eine mag Berlioz genannt werden, der gestand: „er könne den Mond nicht beschreiben, ohne sein Spiegelbild in einem Brunnen zu sehen." An Wagner schrieb er 1855: „Sie wollen also die Gletscher durch die Composition Ihrer ‚Nibelungen' aufthauen! . . . . Es muß herrlich sein, umringt von so großartigen Naturscenen arbeiten zu können."

So dachte jedenfalls Wagner, und während seines Aufenthalts in der Schweiz war es sein heißer und beständiger Wunsch, ein Haus mit der Aussicht auf den See und die dahinterliegenden Berge zu besitzen. Dieses Verlangen entsprang nicht nur der Liebe zum Luxus und der Eleganz, sondern dem instinctiven Sehnen nach landschaftlicher Pracht und kühlen Lüften, wodurch die Schaffenskraft des Künstlers angeregt wird. Damit soll nicht gesagt sein, daß er sich nicht wie fast alle Künstler nach Luxus sehnte, er war im Gegentheil ein gutes Stück von einem Epikuräer, wenn nicht Sybariten, und das größte Wunder in seiner Laufbahn besteht darin, daß er mit solchen Anlagen ein Leben voller Noth und Entbehrungen vorzog, um seinen künstlerischen Idealen folgen zu können, obgleich er sich allen erdenkbaren Reichthum und Luxus hätte verschaffen können, wenn er Willens gewesen wäre, mehr Opern à la Meyerbeer, wie „Rienzi", zu schreiben. In einem seiner Briefe an Liszt spricht er davon, daß der „Verschwendungsteufel," von ihm Besitz ergriffen und ihn verführt habe, ein Haus über seine Verhältnisse einzurichten. Ein anderes Mal, am 16. November

*) Einzelheiten über die Gewohnheiten großer Componisten sind in meinem Werk „Chopin and other musical Essays" zu finden. („How composers work.")

1853, setzt er auseinander, daß die Unsicherheit der Einnahmen aus seinen Opern und sein sanguinisches Temperament, das ihn immer mehr erhoffen läßt als er schließlich bekommt, ihn verführen, mehr auszugeben, als seine Verhältnisse ihm gestatten. Er gesteht seine „allerdings sträfliche Neigung zu einem etwas angenehmeren Leben, als ich es in den letzten Jahren führte," ein. Diese verschwenderischen Anfälle wurden aber durch die Kleinheit seiner Einkommen in sehr bescheidenen Grenzen gehalten und nahmen nur dann einen nennenswertheren Umfang an, wenn er seinem Hang zum Reisen nachgab, um die Schönheiten der Schweiz und Italiens zu bewundern. Es wäre unbarmherzig, den armen kränklichen und angestrengt arbeitenden Componisten, der sich mit jeder Faser seines Herzens nach Ruhe und Erholung sehnte, dafür zu tadeln, daß er sein Verlangen nach häuslicher Bequemlichkeit und gelegentlich seinen Hang zum Reisen erfüllte, wenn er das auch auf Kosten des zur Hilfe bereiten Liszt thun mußte.

„Ach, könnte ich doch diesen Sommer endlich einmal eine schöne Reise machen," ruft er im April 1852 aus. „Wüßte ich, wie das anzufangen wäre! . . . . Diese Reisesehnsucht ist in mir so groß, daß sie mir bereits Raub- und Mordpläne auf Rothschild eingegeben hat."*) Bei einer anderen Gelegenheit, zwei Monate vor seinem vierzigjährigen Geburtstag, als alle seine Pläne fehlgeschlagen schienen und schlaflose Nächte ihn quälten, schrieb er, er müsse eine Aenderung in seinem Leben herbeiführen:

„Dann stelle ich auf Geld aus, wie und wo ich nur kann: ich borge und — stehle — wenns darauf ankommt um — reisen zu können. Das eigentlich schöne Italien ist (gerade auch wenn ich nicht amnestirt werde) mir verschlossen; so gehe ich nach Spanien, nach Andalusien, suche Gefährten — und versuche noch einmal zu leben, so gut es gehen kann. Ich hätte Lust, um

*) Merkwürdiger Weise sind diese und die folgenden Sätze dem wachsamen Auge Herrn Joseph Bennett's entgangen, der mit Hilfe dieser Geständnisse leicht hätte beweisen können, daß Wagner der Gesinnung nach ein Dieb und Mörder war, dem Nichts als die Gelegenheit zur Ausführung seiner schwarzen Thaten fehlte.

die Welt zu fahren! Treibe ich kein Geld auf — oder — hilft mir auch die Reise nicht zu einem neuen Aufathmen meines Lebens — so — hat's ein Ende, und lieber gebe ich mir dann den Tod — ehe ich so fortlebe!"

Von Zürich aus unternahm er häufig kurze Ausflüge in die Berge, und seine kurzen Beschreibungen dieser Reisen in den Briefen an seine Freunde beweisen, daß er das Hochgebirge eben so leidenschaftlich liebte wie Byron. Im Juli 1852 schickte ihm Liszt hundert Thaler Honorar für die Aufführungen des „Holländers" in Weimar: „Die vereise ich jetzt; jeder Tag kostet mich eine Nummer der Oper."

„Sechs Tage bin ich nun schon auf der Reise: ich kann jeden Tag an meiner Kasse nachzählen, da mich jeder regelmäßig ein 20-Frankstück kostet. Herrlich ist es hier, und in Gedanken bin ich viel mit Dir gereist. Gestern kam ich vom Faulhorn (8261 Fuß) herunter. Dort hatte ich eine furchtbar erhabene Aussicht in die Gebirgs-, Eis-, Schnee- und Gletscherwelt des Berner Oberlandes, das ganz dicht, wie zum Handgriff, vor Einem liegt."

Er fügt hinzu, daß er tüchtig marschirt und gesund auf den Beinen ist, aber seine Gehirnnerven sind gräßlich angegriffen, und er hat nie rechte Ruhe, nur Ermattung. Trotz des wenigstens theilweisen Wohlbefindens ruft er aus:

„Keine Cur der Welt vermag da Etwas, wo nur Eines helfen würde, nämlich, wenn ich ein Anderer wäre, als der ich bin. Der eigentliche Grund meines Leidens liegt in meiner außerordentlichen Stellung zur Welt und zu meiner Umgebung, die mir nun einmal keine Freude mehr machen können: Alles ist für mich Marter und Pein — Ungenügenheit."

Dieser Diagnose seiner Unzufriedenheit folgen einige Betrachtungen im Geiste Schopenhauer's.

„Was haben mich wieder auf dieser Reise, in der wunderbaren Natur die Canaillen von Menschen geärgert: immer muß ich mich mit Ekel von ihnen zurückziehen, und doch sehne ich mich so nach Menschen; aber dieses Luderpack! Pfui Teufel! — Herrliche Weiber giebts hier im Oberland: aber nur für's Auge; Alles ist angefressen von wüthender Gemeinheit."

Noch ein kurzer Satz mag hier angeführt werden, um Wagner's litterarische Begabung zu zeigen, die sich immer kundgab, wenn er die metaphysischen Stelzen nicht angeschnallt hatte. Er erzählt hier von einem zweitägigen Ausflug über

den Griesgletscher, von Wallis, durch das Formazzathal nach Domodossola:

„Der Gries ist ein ungeheurer wilder Gletscherpaß, der sehr gefährlich ist und nur selten von Leuten aus dem Harlithale oder aus Wallis, die sich aus dem italienischen Thale Südwaaren (Reis u. s. w.) holen, überschritten wird. Zum ersten Male auf meiner Reise fand sich auf der Gletscherhöhe (über 8000 Fuß) auch Nebel ein, so daß mein Führer über die kalten Schnee- und Felswände seine Noth für einen möglichen Pfad hatte. Aber nun dieses Absteigen! aus den gräßlichsten Eisregionen nach und nach, über verschiedene Thalstufen, durch alle Vegetationen des nördlichen Europa's bis in das üppigste Italien hinabgedrungen! Ich war ganz berauscht und lachte wie ein Kind, als ich aus Kastanienwäldern durch Wiesen und selbst Getreidefelder ging, welche wiederum ganz und gar mit Weindächern überdeckt waren (so pflanzt man nämlich in Italien den Wein), so daß ich oft unter einer Decke von Wein wandelte, ähnlich den Verandas, nur über ganze Flächen ausgedehnt, auf denen wiederum Alles wächst, was nur der Boden trägt. Dabei die unendlich reizende Mannigfaltigkeit der Berg- und Thalformen, mit der anmuthigsten Bebauung, hübschen Steinhäusern und — soweit das Thal — hübschen Menschen. Nun das ist eben Alles nicht zu beschreiben: aber ich verspreche Dir, mit Dir noch einmal über den Griesgletscher zu gehen .... Von Domodossola fuhr ich am Abend noch mit einer Retourkutsche nach Baveno am Lago Maggiore: Diese Fahrt krönte noch den Tag; mir war selig dabei zu Muthe, als ich endlich aus dem Wilden in das ganz Liebliche eintrat."

Hierher ließ er seine Frau nachkommen und reiste mit ihr nach Chamounix und Genf. Seit Jahren hatte er mit der Sehnsucht eines Goethe gewünscht, Italien kennen zu lernen, ganz besonders Neapel, das ihm aber aus politischen Gründen verschlossen war, so lange er ein Verbannter blieb. „Lebte ich in Neapel oder Andalusien," schrieb er an Liszt, „oder auf einer der Antillen, ich würde viel mehr dichten und Musik machen, als in unserem — ewig nur zur Abstraction disponirenden — grau nebeligen Klima." Das war natürlich eine seiner Winterstimmungen, denn er wußte ganz genau, daß das Klima der Schweiz im Frühling und Sommer unvergleichlich anregend und kräftigend auf Geist und Gehirn einwirkt, und ich bin überzeugt, daß die Partituren des „Ring des Nibelungen", des „Tristan" und der „Meistersinger" unendlich weniger Kraft, Originalität und Frische enthalten würden, wenn das Schicksal ihm seinen Aufenthalt nicht in der stärkenden Luft der Schweiz angewiesen hätte.

„Rheingold" wird componirt.

Im September 1853 machte Wagner eine weniger angenehme Reise nach Nord-Italien, deren Ergebnisse er in folgenden kurzen Worten zusammenfaßt:

„In Genua wurde ich unwohl, fühlte mit Schrecken mein Alleinsein, wollte Italien noch forciren, ging nach Spezzia; das Unwohlsein nahm zu; an Genuß war nicht zu denken: da kehrte ich um, — um zu crepiren — oder zu componiren — Eines oder das Andere: Nichts sonst bleibt mir übrig. — Da hast Du meine ganze Reisegeschichte, meine ‚italienische Reise'."

In einem offenen Briefe, den er 1871 an den italienischen Componisten Arrigo Boito richtete, als „Lohengrin" in Bologna aufgeführt wurde, erwähnte er diese Reise und ihre Verbindung mit dem „Rheingold" wieder:

„Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden berauscht, — genug: schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum Rheingold an, und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen, dessen Schicksal mich mehr als alles Andere an Deutschland festhält."

Aus diesen Bemerkungen dürfen wir aber nicht etwa schließen, daß die Musik zur Dichtung „Rheingold" ihn bei jener Gelegenheit zum ersten Male beschäftigte, denn wir werden in einem späteren Capitel sehen, daß seine musikalischen Motive fast immer gleichzeitig mit den Dichtungen entstanden. Der obige Satz bedeutet einfach, daß er den Entschluß faßte, die Composition des „Rheingold" zu seiner nächsten Arbeit zu machen. Er hatte gehofft, vor dem Beginn der Partitur einmal seinen „Lohengrin" hören zu dürfen. „Ich muß den Lohengrin einmal hören: ich mag und kann nicht eher wieder Musik machen!" Immer und immer wieder begegnen wir diesem Gefühl in seinen Briefen. Mehr als einmal war er im Begriff, in einer Verkleidung nach Deutschland zu reisen, um diesen Wunsch zu erfüllen, dann schmiedete er Pläne, wie er nach Paris übersiedeln könnte, um wenigstens Bruchstücke der Oper hören zu können, und endlich gelang es ihm, für diesen speciellen Zweck in Zürich ein Orchester

zusammen zu bekommen und eine Art Wagner-Fest abzuhalten. Das war aber auch Alles, was er erreichte. Hätte er bei dem Beschluß beharrt, nicht mehr zu componiren, bis er „Lohengrin" gesehen, so hätte „Rheingold" bis 1859 warten müssen, in welchem Jahre er sein Werk in Wien zum ersten Male hörte. Damals hatte er aber schon „Rheingold" „Walküre", die Hälfte des „Siegfried" und den ganzen „Tristan" componirt! In seinem Epilogischen Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Aufführung des Bühnenfestspieles, „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten (Band VI, Seite 377), faßt er die Umstände in wenigen Worten zusammen:

„Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Producirens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854 die Ausführung der Composition meiner Dichtung . . . . Die eigentliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehete, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahr 1857 die Musik des ‚Rheingold', der ‚Walküre' und eines großen Theiles des ‚Siegfried' vollständig ausführte."

Es ist seltsam, daß Wagner hier, wie auch in seinen Briefen, von einer fünfjährigen Unterbrechung seiner musikalischen Thätigkeit spricht, während in Wirklichkeit sechs Jahre zwischen den beiden in Frage kommenden Opern liegen. „Lohengrin" wurde am 28. August 1847 vollendet*), und erst im October 1853 schrieb er an Liszt: „Heute floß mir das ‚Rheingold' bereits durch die Adern: muß es denn sein und kann es nicht anders sein, so sollt Ihr denn ein Kunstwerk bekommen, das Euch — F r e u d e (?) machen soll!" Sechs Monate vorher hatte er seiner Zuversicht zu der Nibelungen-Musik schon in folgenden Worten Ausdruck gegeben: „Hab' ich nur erst Alles bei Seite geworfen, um mich bis über die Ohren wieder in den Bronnen der Musik zu tauchen, so soll es schon noch einmal klingen, daß die Leute hören sollen, was sie nicht sehen können."

*) Es ist allerdings richtig, daß die Instrumentation erst im darauf folgenden Jahre fertig wurde.

Am 17. December 1853 schreibt er:

„Ich spinne mich ein, wie ein Seidenwurm: aber auch aus mir heraus spinne ich. Fünf Jahre habe ich keine Musik geschrieben. Jetzt bin ich in ‚Nibelheim': heute klagte Mime seine Noth. Leider packte mich vorigen Monat noch ein starkes Erkältungsfieber und machte mich auf zehn Tage arbeitsunfähig: sonst hätte ich in diesem Jahre noch mit dem Entwurfe fertig werden müssen . . . . Doch Ende Januar muß ich fertig sein."

Er hielt Wort, denn am 15. Januar 1854 konnte er an Liszt schreiben:

„Nun, das ‚Rheingold' ist fertig — fertiger, als ich glaubte. Mit welchem — Glauben, mit welcher Freude ging ich an die Musik! Mit wahrer Verzweiflungs-Wuth habe ich endlich fortgefahren und geendet: ach, wie auch mich die Noth des Goldes umspann! Glaub' mir, so ist noch nicht componirt worden: ich denke mir, meine Musik ist furchtbar; es ist ein Pfuhl von Schrecknissen und Hohheiten! Bald (??) mache ich die Reinschrift: — schwarz auf weiß: dabei wird's dann auch wohl bleiben. Oder werde ich's etwa auch für 20 Louisd'or in Leipzig aufführen lassen! . . . . Du bist der Einzige, der das von mir erfährt: Keiner ahnt es sonst, am wenigsten meine eigene Umgebung —!"

Wenige Tage später wurde auch Heine benachrichtigt, daß die Composition des „Rheingold" Anfang November begonnen worden sei: „Ich war so enthusiastisch dabei, daß ich Nichts hörte noch sah vor der Beendigung."

Im April theilte Wagner Liszt mit, er sei mit der Instrumentation beschäftigt und hoffe im Mai ganz fertig zu sein, da Alles unleserlich auf einzelne Blätter geschrieben sei. Am 27. Mai schrieb er an Fischer: „In diesen Tagen beende ich seit lange wieder meine erste Partitur („Das Rheingold"), mein Arbeitsfanatismus war zuletzt so groß, daß ich alles Briefschreiben bis nach der Vollendung hinausschob."

„Rheingold war kaum vollendet, als er auch schon die „Walküre" in Angriff nahm*). Im August 1854 war er schon eifrig an dem Entwurf der Partitur thätig. Im October sandte er Liszt die „Rheingold"-Partitur und theilte ihm mit, er sei mit dem zweiten Act der „Walküre" beschäftigt; im December war der Entwurf fertig und im

*) In seinem Drange, das neue Drama in Angriff zu nehmen, verschob er thatsächlich die Anfertigung der Reinschrift der „Rheingold"-Partitur.

Februar 1855 hatte er die Partitur bis zum Ende des ersten Actes vollendet, als die Arbeit durch seine viermonatliche Abwesenheit in London, wo er eine Saison der Philharmonischen Concerte dirigirte, eine lange und störende Unterbrechung erlitt. Die Aufzählung weiterer Einzelheiten über die „Walküre" müssen wir daher verschieben, bis wir jenes Ereigniß, das eine der interessantesten Episoden im Leben Wagner's bildet, besprochen haben. Vorher müssen wir aber noch eine andere wichtige Composition erwähnen, die wenige Monate vor der Reise nach London geschrieben, oder richtiger: von Neuem geschrieben wurde. Außerdem müssen wir auch noch, gleichsam als Einleitung zu den Erlebnissen in London, Wagner's Verdienste als Dirigent betrachten.

Eine Faust-Ouvertüre.

Der Leser wird sich erinnern, daß Wagner in Paris im Winter 1839—40, inmitten seiner heroenhaften Anstrengungen, sein tägliches Brot zu verdienen und sich Anerkennung als Componist zu verschaffen, ein Concertstück componirte, das er „Eine Faust-Ouvertüre" nannte. Wie er später auseinandersetzte, sollte das Stück ursprünglich den ersten Satz einer großen Faust-Symphonie bilden. Es wurde zur Aufführung in einem Concert des Conservatoriums angenommen, aber zurückgelegt, weil die Directoren es nach der Probe für zu räthselhaft erklärten. In Dresden wurde die Ouvertüre im Juli und August 1844 aufgeführt, vom Publicum und den Kritikern aber sehr kalt aufgenommen. Röckel schrieb darüber an Präger:

„Das kann Einen nicht wundern, wir Wenige, welche den Meister anerkennen, halten diese Ouvertüre für ebenbürtig neben einem der größten Beethovenschen Werke. Doch muß man ein solches Werk nicht allein mehreremale hören, sondern sich ihm auch mit einer geistigen Empfänglichkeit nähern."

Im Jahre 1852 führte Liszt die Ouvertüre in Weimar auf, und Wagner fügte seinem Dank folgende Worte hinzu:

„Ich kann dieser Composition nicht gram werden, wenn auch manches Einzelne darin jetzt nicht mehr aus meiner Feder fließen würde,

namentlich ist mir das noch etwas zu häufige Blech*) nicht mehr nach Sinn. Wenn ich wüßte, daß mir Härtels etwas Hübsches dafür zahlen würden, hätte ich fast Lust, die Partitur mit einem Clavierauszug herauszugeben: nur wünschte ich, daß mir deshalb gehörig zugeredet würde, aus eigenem Antriebe unternehme ich so Etwas nicht gern."

Das Project schien sich seiner zu bemächtigen, denn bald darauf bat er Liszt, ihm die Partitur zur Durchsicht und Veröffentlichung zu senden. Dieser entsprach dem Wunsche sofort und machte mit der Bitte um Entschuldigung (Briefe, Nr. 86), auf einige Punkte aufmerksam, die seiner Ansicht nach verbesserungsfähig wären; ganz besonders glaubte er zur Einfügung eines zarten, gretchenhaft modulirten Satzes rathen zu sollen. Wagner erwiderte, er sei „wahrhaft entzückt" von den Rathschlägen des Freundes und müsse ihm dazu Glück wünschen, daß er herausgefühlt habe, daß ein Stück eine Lüge enthalte, welches eine „Ouvertüre zu Goethe's Faust" zu sein vorgebe und dem das Weib fehle:

„Vielleicht würdest Du schnell aber mein Tongedicht verstehen, wenn ich es ‚Faust in der Einsamkeit' nenne! — Damals wollte ich eine große Faustsymphonie schreiben: der erste Theil (der fertige) war eben der ‚einsame Faust' — in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen: das ‚Weibliche' schwebt ihm nur als Gebild seiner Sehnsucht; nicht aber in seiner göttlichen Wirklichkeit vor: und dies ungenügende Bild seiner Sehnsucht ist es eben, was er verzweiflungsvoll zerschlägt. Erst der zweite Satz sollte nun Gretchen — das Weib — fortführen: schon hatte ich das Thema für sie — es war eben ein Thema —: das Ganze blieb liegen — ich schrieb meinen ‚fliegenden Holländer'. — Da hast Du die ganze Erklärung! — will ich nun — aus einem letzten Rest von Schwäche und Eitelkeit — die Faustcomposition nicht ganz umkommen lassen, so habe ich sie allerdings etwas zu überarbeiten — aber doch nur die instrumentative Modulation: das von Dir gewollte Thema ist unmöglich noch einzuführen: es würde dann natürlich eine ganz neue Composition werden müssen, die ich nicht Lust zu machen habe. Gebe ich's heraus, so will ich's aber richtig benennen: ‚Faust in der Einsamkeit' oder ‚Der einsame Faust' — ein Tongedicht für Orchester."

In seiner Antwort theilte Liszt mit, die Härtels würden gerne bereit sein, den Druck zu übernehmen, und wiederholt die Ansicht, daß das Werk durch einige Ver-

*) Die Ouvertüre wurde um dieselbe Zeit geschrieben, in der der „Rienzi" entstand.

längerungen gewinnen würde. „Wenn Du mir ein Vergnügen machen willst, so schenke mir das Manuscript, sobald es zum Stich nicht mehr gebraucht wird. Diese Ouvertüre ist so lange bei mir gelegen, und ich habe sie ganz lieb gewonnen." Das war gegen Ende 1852, und die Angelegenheit schlummerte bis zum 19 Januar 1855, an welchem Tage Wagner, nachdem er erfahren, daß Liszt inzwischen eine Faust-Symphonie componirt hatte, schrieb:

„Lächerlicher Weise überfiel mich gerade jetzt eine völlige Lust, meine alte Faustouvertüre noch einmal neu zu bearbeiten: ich hab' eine ganz neue Partitur geschrieben, die Instrumentation durchgehends neu gearbeitet, Manches ganz geändert, auch in der Mitte etwas mehr Ausdehnung und Bedeutung (zweites Motiv) gegeben. In einigen Tagen führe ich mir's in einem hiesigen Concerte auf und nenne es ‚Eine Faust-Ouvertüre'.

Motto.

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen Nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt!

Auf keinen Fall gebe ich sie aber heraus."

Einige Wochen später erhielt Liszt eine Abschrift der Partitur, bei deren Uebersendung Wagner die Befürchtung aussprach, sie werde Liszt neben seiner eigenen „Faust-Symphonie" recht unbedeutend vorkommen; bei dieser Gelegenheit setzt er auch noch einmal auseinander, daß von Gretchen nicht die Rede sein könne, vielmehr immer nur von Faust selbst.

Der Entschluß, die Partitur nicht zu veröffentlichen, wurde natürlich nicht ausgeführt. Liszt schickte sie an Härtel, der zwanzig Louisdor dafür bot, die Wagner annahm, da er damals in London war und Geld brauchte, die Directoren der Philharmonischen Gesellschaft aber nicht um Vorschuß bitten wollte. Sein Versuch, die Verleger zu bewegen, die Summe auf zwanzig Pfund Sterling zu erhöhen, blieb erfolglos. Liszt aber erfreute ihn mit der Versicherung: „Die Veränderungen, welche Du an der „Faust-Ouvertüre vorgenommen, sind prächtig, und das Werk hat dadurch entschieden gewonnen."

Den Kritikern gefiel die ‚Faust-Ouvertüre' selbstverständlich nicht, weil sie das Werk nicht zu verstehen vermochten. Einige verurtheilten sie als „Programm-Musik" **à la** Berlioz, nachdem sie alle denkbaren Arten von Mephisto- und Gretchen-Motiven darin entdeckt hatten, an die der Componist niemals gedacht hatte. Dr. Hanslick konnte mit seinem gewöhnlichen Scharfblick Nichts darin finden als „eine Impotenz, die trotz ihres prahlerischen Gebahrens wahrhaftes Mitleid erweckt". Unter den Männern von Genie anderseits war Liszt nicht der Einzige, der sofort die Schönheit und Erhabenheit eines Stückes erkannte, das von Moscheles gepriesen wurde und dem in neuerer Zeit selbst der conservative und in seinen Hoffnungen getäuschte Rubinstein, trotz seines glühenden Hasses auf den triumphirenden Wagner, seine Bewunderung nicht versagen konnte. Im Jahre 1860 schrieb Dr. Hans von Bülow, der allgemein als der bedeutendste Verdolmetscher Beethoven's und überhaupt als die größte Autorität in Bezug auf intellectuelle Interpretation der klassischen Componisten anerkannt wird, eine 31 Seiten starke Brochüre*), welche eine poetische und technische Analyse dieser Tondichtung enthält und aus der wir einige der wichtigsten Sätze hier anführen wollen. Er macht zunächst darauf aufmerksam, daß wir es hier nicht mit einer dramatischen Ouverture (wie Beethoven's „Coriolanus") zu thun haben, noch mit einem Charakterbild, sondern mit der Wiedergabe einer Gemüthsstimmung — einem Stimmungsgemälde, für das Liszt's glücklich erfundene Bezeichnung „symphonische Dichtung" gewählt werden könnte, und fährt dann fort zu erklären, wie ein ursprünglich zum ersten Satz einer Symphonie bestimmtes Stück eine Ouverture genannt werden durfte. Hierauf erwähnt er, daß „ihr Stoff ein Leiden ist, kein Privatleiden eines gewissen Faust, sondern ein Leiden allgemein menschlichen Inhaltes. Nicht der Goethe'sche Faust ist also der eigent-

*) Ueber Richard Wagner's Faust-Ouvertüre. Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes." Leipzig, F. Kahnt, 1860.

liche Held, sondern die Menschheit selbst." Der Leser weiß, daß die „Faust-Ouvertüre" in Paris unter dem Einfluß einer großartigen Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie im Conservatorium entstand. Bülow entdeckt zwischen letzterem Werke und Wagner's Ouvertüre eine innerliche Aehnlichkeit und theilt folgende Einzelheit mit:

„Bei seinem Pariser Aufenthalt, zur nämlichen Zeit, aus der die Conception der „Faust-Ouvertüre" stammt, copirte er für sich die Partitur des Werkes, welche Note für Note so wunderbar in seinem Gedächtniß haften blieb, daß er im Jahre 1846, als nach unendlicher Pause die neunte Symphonie durch sein Verdienst dem Dresdner Publicum gleichsam als Neuigkeit vorgeführt wurde, im Stande war, sämmtliche Proben auswendig zu leiten."

Wenn wir bedenken, daß Wagner in seinen „Nibelungen"-Dramen uns in eine neue Welt der Orchester-Farbenmalerei einführte, der gegenüber selbst die Schönheiten des „Lohengrin" einen Theil ihres Glanzes einbüßen; und wenn wir ferner bedenken, daß die „Faust-Ouvertüre" gleichzeitig mit dem zweiten dieser Dramen — der „Walküre" — geschrieben wurde, so werden wir es vollständig natürlich finden, daß Bülow ausrief, dieses Werk bilde „einen ganzen praktischen Instrumentirungscursus". Worüber wir uns wundern müssen und was künftige Geschlechter noch in Staunen versetzen muß, ist der Umstand, daß die Berufskritiker und „Sachverständigen" nicht sofort die wunderbaren instrumentalen und harmonischen Neuheiten in der „Faust-Ouvertüre" erkannten und daß die Aufnahme des Werkes anfangs beinahe einem Fiasco gleichkam.

Unzweifelhaft die albernste aller gegen Wagner geschleuderten Beschuldigungen — und sie ist immer und immer wieder erhoben worden — ist die Behauptung, er habe Musikdramen geschrieben, weil er unfähig gewesen sei, die symphonische Form genügend zu bemeistern, um annehmbare Concertstücke zu componiren. Abgesehen davon, daß er schon in seiner frühesten Jugend eine in der Form vollständig correcte Symphonie schrieb, wird die armselige Lächerlichkeit dieses Vorwurfs noch dadurch bewiesen, daß jeder begabte Schüler eines Conservatoriums genug lernen kann, um eine „correcte" Symphonie zu schreiben. Componisten

dritter Klasse wie Lachner, Pleyel und Macfarren schrieben correcte Symphonien dutzendweise. Es ist interessant, zu hören, was Bülow, die große Autorität in Bezug auf klassische Form, über diesen Punkt zu sagen hat:

„Es ist nicht möglich, formell einheitlicher, organischer zu schaffen, als Wagner es in der ‚Faust-Ouvertüre' gethan. Nun setze man irgend welche beliebte ‚klassische' Ouvertüre mit ‚Introduction' an die Seite und unternehme es, zu beweisen, daß dieselbe gegen Wagner's Tondichtung auch formell nicht in Schatten tritt." Und in Bezug auf den Inhalt ruft er aus: „Nicht blos tonliches, sondern allgemein geistiges Leben durchströmt alle Adern ihrer Form. Jede Note ist mit Dichterblut geschrieben."

Zum Schluß will ich noch einen Satz aus Bülow's Werk anführen, das Kritikern und Dilettanten nicht warm genug empfohlen werden kann:

„Die neuen Formen Wagner's entgingen der Beachtung, weil sie neu und gewissermaßen zu kolossal waren. Wir erinnern hier nicht sowohl an die kunstvolle Vollendung des zweiten Finales des ‚Tannhäuser', dem selbst seiner Zeit Herr Professor Bischoff*) Gerechtigkeit widerfahren ließ, als vielmehr z. B. an den ersten Act des ‚Lohengrin'. Ist das nicht eine dramatische Symphonie aus einem Gusse, aus einer einheitlichen Form? Der Dichter legte hier dem Musiker die zwingende Nothwendigkeit auf, einen künstlerischen Tonbau aufzuführen, für den in solcher Breite der Entwickelung, in solchem Klimax der Durchführung kein Vorbild existirte. Man studire diesen Theil einmal in seinen Grundzügen gewissenhaft durch, und man wird nicht wagen können, zu leugnen, daß Wagner gerade in der Form hier ein wirklich Neues, ein ohne alle Stütze auf Vorgängerschaft erreichtes künstlerisches Ganzes geschaffen hat."

Als Bülow das schrieb, war „Lohengrin" die letzte und gereifteste Oper Wagner's. Wenn aber das, was er von „Lohengrin" sagt, wahr ist — und Niemand wird heute thöricht genug sein, es zu leugnen — was sollen wir dann erst von der staunenswerthen Meisterschaft der Formen im letzten Act der „Götterdämmerung" sagen?

---

*) Welche großmüthige Herablassung seitens eines so großen Mannes! „Wer war Professor Bischoff?" fragt man uns. Er war, nein, er ist jetzt als der Mann bekannt, der die Bezeichnung „Zukunftsmusik" erfand, um Wagner's „Kunstwerk der Zukunft" in's Lächerliche zu ziehen. Er war seiner Zeit ein sehr gefürchteter Musikkritiker.

Ich für meinen Theil zögere nicht, zu behaupten, daß diese überwältigende Klimax, in der alle Motive der ganzen Tetralogie zu einem Gewebe von wundervoller Verschlingung und doch vollkommener Durchsichtigkeit verknüpft sind, die Form Beethoven's als reines Kinderspiel erscheinen läßt und selbst den polyphonischen Wunderbau von Bach's Genie übersteigt*).

*) Diese Behauptung erfordert eine gewisse Portion Muth, ich habe aber keine Furcht. Die Geschichte der Musik während der letzten fünfzig Jahre hat bewiesen, daß Diejenigen, die in ihrer Bewunderung für das Genie Wagner's die größte Kühnheit an den Tag legten, immer der Wahrheit am nächsten kamen.

War Wagner ein großer Dirigent?

Die „Faust-Ouvertüre" sowie das „Siegfried-Idyll" und verschiedene Opern-Ouvertüren und -Einleitungen zeigen uns, was Wagner als Componist für den Concertsaal hätte leisten können, wenn seine dichterische Begabung nicht eben so eifrig nach Beschäftigung verlangt hätte wie sein musikalisches Genie, und dadurch nicht sein ganzes Wesen mit aller Gewalt zum Musik-„Drama" gedrängt worden wäre. Weiser als andere Componisten, erkannte er sein wahres Feld frühzeitig und beschränkte seine Anstrengungen fast ausschließlich darauf. Er wußte, daß er in erster Linie ein großer dramatischer Componist war, und nur wenn er Musikdramen schuf, war er glücklich und zufrieden; hier durfte sein revolutionärer Geist nach Belieben schalten und walten, und alle seine Geisteskräfte konnten in gesunde und angenehme Thätigkeit treten, während beim Componiren von Concertstücken die Dichtergabe schlummern mußte. Wenn er gar praktische Arbeit aufnahm, wenn er z. B. dirigirte, so blieben die Leistungen vieler der ausführenden Künstler und die allgemeine Unzulänglichkeit der Mittel so weit hinter seinen Idealen zurück, daß er unbeschreibliche Qualen erduldete, die noch schmerzhafter wurden, wenn ein anderer, weniger fähiger Dirigent in seiner Gegenwart den Tactstock führte. Im Laufe der Zeit entwickelte sich bei ihm daher eine tiefe Abneigung gegen jede praktische Verbindung mit dem Theater,

obwohl er fühlte, daß seine Gegenwart unumgänglich nothwendig war, wenn richtige Auslegungen seiner Werke erzielt werden sollten.

Die Empfindlichkeit gegenüber ungenügenden Aufführungen war natürlich kein Wagner eigenthümlicher Zug, vielmehr finden wir ihn bei allen großen Künstlern. So schrieb zum Beispiel Berlioz:

„Es ist außerordentlich schmerzhaft für mich, die meisten meiner Compositionen anzuhören, wenn sie von einem Anderen als mir selbst dirigirt werden. Ich fiel beinahe in Ohnmacht, als ich in Prag zuhörte, wie meine Ouverüre zu ‚König Lear' von einem Capellmeister dirigirt wurde, dessen Begabung noch nicht angezweifelt worden ist. Man kann sich vorstellen, wie ich unter den unabsichtlichen Fehlern Habeneck's während der langandauernden Ermordung*) meiner Oper ‚Benvenuto Cellini' bei den Proben litt."

In ähnlicher Weise schrieb Beethoven, als „Fidelio" in Wien eingeübt wurde:

„Ich bitte Dich, Herrn von Seyfried zu ersuchen, daß er heute meine Oper dirigirt, ich will sie heute selbst in der Ferne sehen und anhören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahebei meine Musik verhunzen zu hören! — Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich Nichts sagen, aber — daß alle pp. crescendo, alle decresc. und alle forte, ff. aus meiner Oper ausgestrichen; sie werden doch nicht gemacht. Es vergeht alle Lust Etwas zu schreiben, wenn man's so hören soll!"

Nach solchen Bekenntnissen muß man beurtheilen, ob Wagner übertrieb, wenn er ausrief, er erleide bei dem Gedanken an die Aufführungen seiner Opern oft „alle Qualen des Dante'schen Inferno".

Ein gründlicher Drillmeister.

Aus der Thatsache, daß ein Componist durch eine schlechte Aufführung seiner Werke schmerzlich berührt wird und ganz genau weiß, wie sie wiedergegeben werden sollten,

*) Berlioz empfand aber kein Mitleid für Wagner, als „Tannhäuser" 1861 von Dietsch in der Pariser Oper „gemordet" wurde.

darf man nicht den Schluß ziehen, daß er unter allen Umständen ein guter Dirigent, selbst seiner eigenen Werke, sein muß. Das ist ebensowenig der Fall, wie ein großer Dichter nicht immer seine eigenen oder andere Dichtungen gut vorzutragen versteht. Einige der bedeutendsten Componisten waren nur mittelmäßige Dirigenten, weil Nervosität, Voreingenommenheit oder Schüchternheit sie hinderten, einer großen Menge unwilliger Sänger und Musiker Gehorsam abzuzwingen. In der Regel wird man finden, daß Opern- oder dramatische Componisten bessere Dirigenten sind als die Verfasser von Concertmusik, wahrscheinlich wohl, weil dramatische Composition mit wirklicher Handlung enger verbunden ist. Wir dürfen daher von vornherein annehmen, daß Wagner einer der größten Dirigenten aller Zeiten gewesen ist, und alle Thatsachen bestätigen auch die Voraussetzung.

Wie es zwei Sorten von Pianisten giebt, deren eine absolute Vollkommenheit der Technik erreicht hat, der aber in Bezug auf Auslegung und Ausdruck der Vorwurf der Monotonie, Kälte und Eigenmächtigkeit gemacht werden darf, während die andere technisch weniger perfect ist, aber mit größerer Gewalt an unsere Gefühle appellirt, so giebt es auch zwei verschiedene Arten von Dirigenten: auf der einen Seite vollendete Drillmeister, die durch Präcision und Richtigkeit in erster Linie auf die Intelligenz einwirken, auf der anderen solche, deren Beruf es ist, die Gefühle der Menschen in Schwingungen zu versetzen. Zu welcher Art von Dirigenten gehörte nun Wagner? Die Berichte über seine Thätigkeit als Capellmeister in Magdeburg, Riga und Dresden, sowohl im Theater wie im Concertsaal, die in früheren Capiteln gegeben worden sind, beweisen uns, daß er die Vorzüge beider Klassen in sich vereinigte. Da wir uns jetzt dem Zeitpunkt nahen, wo er zum ersten und einzigen Male in seinem Leben eine Stellung als Concertdirigent annahm (in London), so ist es am Platze, seine Befähigung für diese Thätigkeit genauer in Augenschein zu nehmen.

Daß er ein wunderbarer Drillmeister war, haben selbst seine erbittertsten Feinde niemals in Abrede gestellt. Der große Moritz Hauptmann z. B., der sich durch die Prophezeiung unsterblich gemacht hat, „nicht eine Note der Musik Wagner's werde ihn überleben," macht auf sein großes Talent als Regisseur aufmerksam: „Er ordnet Alles bis auf's Kleinste auf der Bühne selbst an, und es hat Alles viel Geschick. Er scheint mir mehr ein Tausend- als ein einfacher Künstler."

Um solche Resultate, wie sie in den vorgehenden Capiteln beschrieben worden sind, im Concertsaal oder im Theater zu erzielen, schonte Wagner weder Sänger noch Musiker. Er selbst arbeitete aber am eifrigsten und strengte sich so sehr an, daß er in seinem späteren Leben jedesmal, nachdem er eine ihn befriedigende Aufführung eines seiner Werke zu Stande gebracht hatte, wochenlang an nervöser Abspannung litt. Keine Mühe war ihm zu groß, und er griff selbst einzelne Mitglieder des Orchesters heraus und übte mit ihnen, bis sie ihre Stimmen mit dem richtigen Ausdruck spielen konnten. So erzählt er Uhlig in dem Bericht über ein Concert in Zürich (Nr. 56:) „Den Egmont-Entreact hatte ich dem Hoboisten auf meinem Zimmer wie einer Sängerin einstudirt: der Mensch war außer sich vor Freude über das, was er endlich herausbrachte." Selbstverständlich war er stets bereit, mit den Sängern derartige Proben vorzunehmen.

Das Erste, was Wager that, nachdem die Rollen einer neuen Oper vertheilt worden waren — und es muß befremden, daß vor ihm Niemand an eine augenscheinlich so wesentliche Sache gedacht hatte —, bestand darin, daß er alle Mitwirkenden zu einer „Leseprobe" versammelte. Die Sänger und Sängerinnen mußten ihre Rollen lesen, während er selbst oder der Regisseur mit der Partitur in der Hand auf die Beziehungen zwischen dem Text, der Musik und der Scenerie aufmerksam machte. Auf diese Weise wußten die Sänger schon beim Studiren ihre Partien, in welchem Verhältniß jeder Theil zum ganzen Drama und zu

jeder einzelnen Scene stand. In Bezug auf das Orchester gab er sich nicht nur große Mühe, mechanische Präcision zu erzielen, sondern versuchte auch die akustische Wirkung durch ein neuartiges Arrangement der Plätze der Instrumente herbeizuführen. Röckel berührt diesen Punkt in einem der Briefe, die er aus Dresden an Präger richtete:

„Er hat eben die Sitze der Orchestermitglieder verändert und einen höchst effectvollen Tonstrom bewirkt, den jeder, der Ohren hat, gleich erkennen muß — aber die Aufregung und der Spektakel! Was hatte er, sagt man — da zu ändern, wo ein Morlacchi und ein Reissiger zufrieden waren? Man wirft Wagner vor, daß er durchaus keine Reverenz für Tradition habe, und sein größtes Gaudium sei, alles bisher Bestehende umzuwerfen."

Das ist allerdings meistens ein den Reformatoren eigener Zug — zum großen Glück für die Sache des Fortschritts.

Principien der Interpretation.

In einem von London an Liszt gerichteten Briefe ruft Wagner aus: „Sonderbar war das Geständniß von Mendelssohnianern, daß sie die Ouverture zu den Hebriden noch nie so gut gehört und verstanden hätten, als unter meiner Leitung." Das war aber eine vereinzelte Ausnahme, denn wenn die pedantischen Kritiker auch zugestanden, daß Wagner ein guter Drillmeister war und sich bemühte, selbst bei den seichtesten italienischen und französischen Opern die guten Eigenschaften zur Geltung zu bringen, so bestanden sie doch darauf, daß er bei seiner Auslegung der Klassiker die Traditionen verletzte. Um die Hohlheit und anwidernde Heuchelei dieser Vorspiegelungen bloßzustellen, brauchen wir uns nur einen Augenblick anzusehen, wie diese großen Meister von ihren Zeitgenossen behandelt wurden, die uns doch angeblich diese „Traditionen" überliefert haben. Die Zeitgenossen Bach's, der 1685 geboren wurde, dachten nicht nur nicht daran, „Traditionen" zu sammeln, sie hatten nicht einmal einen Schatten von Verständniß dafür, daß ein

geistiger Riese unter ihnen lebte. Nur wenige seiner Compositionen wurden bei seinen Lebzeiten gedruckt (bei einigen besorgte er das persönlich), die bedeutendsten waren bis vor einem halben Jahrhundert noch so gut wie garnicht bekannt, und andere sind erst innerhalb der letzten Jahre zum ersten Male gedruckt worden. Und dabei spricht man von „Traditionen"! Mit Mozart war es natürlich anders. So eifrig waren die Wiener Musiker bemüht, alle die „Traditionen" zu bewahren, deren sie habhaft werden konnten, daß sie einer Bande von eifersüchtigen Italienern gestatteten, seinen „Figaro" so grausam zu mißhandeln, daß er seine nächste Oper, den „Don Juan", in Prag zuerst aufführen ließ, um sie vor dem gleichen Schicksal zu retten. Schubert, der göttlichste Spender von Melodien, den die Welt gekannt hat, schrieb zwei Symphonien, die in Bezug auf alle wesentlichen musikalischen Eigenschaften — Originalität der Melodie, Harmonie, Rhythmus und Instrumentirung — niemals übertroffen worden sind, aber eines dieser Werke ließen die Wiener Musiker zehn Jahre nach Schubert's Tode unter einem Haufen von Manuscripten liegen, bis Schumann aus Leipzig kam und der erstaunten Welt diese Symphonie als eine vollständige Neuheit vorführte. Und das nennt man „Traditionen"! Selbst Beethoven, der zu seinen Lebzeiten einige Anerkennung fand, mußte sich für gewöhnlich mit den denkbar ungenügendsten Mitteln begnügen, um seine großen Symphonien aufführen zu können, und da er während der letzten fünfundzwanzig Jahre seines Lebens taub war, konnte er seine Werke nicht in der richtigen Weise interpretiren, also auch keine „Traditionen" etabliren. Wenn er überhaupt noch dirigirte — z. B. als er die „Eroïca" zum ersten Male aufführte —, machte sich durchaus kein ungestümes Verlangen nach Tradition bemerkbar, wie man aus Thayer's Beethoven-Biographie erfährt, der seine Mittheilungen über dieses Ereignis mit den Worten schließt:

„Dem Publicum war die Symphonie zu schwer, zu lang, und Beethoven selbst zu unhöflich, weil er auch den beifallklatschenden Theil keines Kopfnickens würdigte. Beethoven im Gegentheil fand den Beifall nicht auszeichnend genug."

Als Wagner einige Zeit nach Beethoven's Tode von seiner Reise nach Wien zurückkehrte, fand er, daß ein so bedeutender Dirigent wie Dionys Weber in Prag die Dritte Symphonie noch als ein „Unding" betrachtete. Wir haben gesehen, wie unzufrieden der junge Richard mit der deutschen Aufführung der Neunten Symphonie war, wie er vor fünfzig Jahren dieses Meisterwerk den Dresdnern geradezu aufzwingen mußte, und wie er unablässig mit Feder und Tactstock wirkte, um die Werke Mozart's und Beethoven's, Gluck's und Weber's verständlich zu machen. Aber er verletzte die „Tradition"! Die Thatsache, daß sein musikalischer Instinct ihn einen Fehler in der landläufigen Interpretation der Ouvertüre zu Gluck's „Iphiginie in Aulis", der selbst dem Genie eines Mozart entgangen war*), entdecken ließ, sollte allein genügt haben, um die Augen der Kritiker zu öffnen.

Eine Anekdote, die Wagner in seinem Essay: „Ueber das Dirigiren" selbst erzählt, zeigt, wie er in Bezug auf einen anderen großen Meister, Weber, die „Traditionen verletzte":

„Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Male selbst in Dresden den „Freischütz" dirigirte und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Collegen Reissiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo zur Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir und sagte mir: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig". Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Capellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfte, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohlthuende Zeugniß für mich an, weil es verschiedenen anderen Arten der Beurtheilung meiner künstlerischen Thätigkeit auch als Dirigent gegenüber, mir eine tröstliche Erinnerung bewahrt hat."

*) Siehe sein Essay über diese Ouvertüre im 5. Bande der „Gesammelten Schriften".

Bei einer späteren Gelegenheit lehrte Wagner das Wiener Orchester, die „Freischütz"-Ouvertüre in seiner (also Weber's) Art zu spielen, und die Wirkung war verblüffend; Viele erklärten, sie hätten jetzt erst das Stück wirklich gehört, das bis zum Ueberdruß wiederholt worden war. Und obgleich dieses Resultat für die Dirigenten, welche die Ouvertüre so lange falsch ausgelegt hatten, nicht besonders schmeichelhaft war, so war Capellmeister Dessoff doch verständig genug, bei der nächsten Aufführung der Oper sich mit den Worten an seine Musiker zu wenden: „Nun, die Ouvertüre wollen wir also Wagnerisch nehmen." Wozu Wagner bemerkt: „Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch Einiges, ohne Schaden „Wagnerisch" genommen werden, Ihr Herren!" *)

Wagner hatte die denkbar schlechteste Meinung von den durchschnittlichen Opern- und Concert-Dirigenten seiner Zeit, und dazu hatte er guten Grund. Die Meisten waren weiter Nichts als Orchester-Musiker, die ihre wichtige Stellung erlangt hatten, ohne gelernt zu haben, daß sie etwas Anderes zu thun hatten, als den Tact zu schlagen. Daß ein Dirigent mit jedem Orchester-Instrument vertraut sein, daß er Musikgeschichte studirt und die verschiedenen Musikstile kennen und Reisen gemacht haben sollte, um nationale Begeisterung in seine Auffassung legen zu können; daß er endlich ein Mann von allgemeiner Bildung sein sollte — das waren Bedingungen, die zu jener Zeit selten erfüllt wurden. Die Bildung der meisten Musiker beschränkte sich auf das, was innerhalb der engen Grenzen ihres Berufs lag, und ihre gesellschaftliche Stellung war eine sehr untergeordnete. Haydn und Mozart wurden in Oesterreich wenig besser als Bediente behandelt, und als Weber England besuchte, wurden die Künstler von den Gästen durch eine durch das Zimmer gespannte Schnur getrennt. Beethoven

*) Wagners Ansichten über die richtige Auslegung der „Freischütz"-Ouvertüre, des Vorspiels zu den „Meistersingern" und der fünften und achten Symphonie findet man in seinem Essay „Ueber das Dirigiren".

war im Umgang grob und ungeschliffen; aber die Gesellschaft verzieh ihm das, denn sie erwartete nichts Anderes von einem Musiker. Als der Componist Marschner sah, daß Wagner sich in Dresden Mühe gab, die Musiker zu geistiger Theilnahme an ihrer Kunst zu veranlassen, rieth er ihm davon ab, weil die Musiker ja rein unfähig wären ihn zu verstehen (VIII, 383). Marschner war im Irrthum, denn Wagner bewies, daß die Intelligenz seiner Musiker durch seine Worte angefeuert werden konnte, und wir wissen, welche wunderbaren Erfolge er dadurch erzielte.

Für die erste und wichtigste Eigenschaft eines Dirigenten erklärt Wagner die Fähigkeit, das „Tempo" richtig anzugeben, denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Wie entsetzlich seine eigenen Opern durch unfähige „Tactschläger" verstümmelt wurden, können wir aus zwei Beispielen beurtheilen, die er selbst anführt. Bei einer Gelegenheit wurde „Rheingold", das zwei und eine halbe Stunde dauern sollte, auf drei Stunden ausgedehnt, bei einer anderen nahm die „Tannhäuser"-Ouvertüre, die Wagner in Dresden in zwölf Minuten spielen ließ, volle zwanzig Minuten in Anspruch. Andere Componisten wurden von diesen rein mechanischen Tactschlägern nicht besser behandelt. Wie er von diesen Leuten dachte, ist aus ein paar Anekdoten ersichtlich, die Lesimple erzählt. In Köln wohnte Wagner einmal einer Aufführung der „Zauberflöte", einer seiner Lieblingsopern, bei. Nach dem ersten Act eilte er aus dem Theater und rief zornig aus: „Ein solcher miserabler Kerl von Capellmeister ist mir in meinem ganzen Leben noch nicht vorgekommen." Folgenden Vorfall erzählte er Lesimple selbst: „Auf der Dresdner Brücke begegnete mir eines Abends neun Uhr Reissiger. Verwundert sagte ich zu ihm: „Aber, lieber College, haben Sie denn heute nicht Oper?" „Oper gehabt", erwiderte er, „Stumme schon zu Ende." Er hatte wie ein Leierkastenmann die Oper so schnell wie möglich abgespielt, um eher zu seinem Bier zu kommen.

Welchen Zweck hatte es, die Tempi in Compositionen überhaupt zu bezeichnen, wenn sie doch nicht beachtet wurden? Wagner nennt Bach weise, weil er das meistens unterläßt, wahrscheinlich in der Ueberzeugung, daß ein Musiker, der das Tempo nicht errathen könnte, das Stück doch nicht verstehen und also unter keinen Umständen richtig spielen würde. Wie uns Wagner erzählt, stattete er seine früheren Opern mit sehr sorgfältigen Tempo-Angaben aus und fixirte diese noch genau durch den Metronomen, das verhinderte aber nicht, daß sie falsch verstanden wurden, denn die Dirigenten konnten das nicht erfassen, was die wahre Quintessenz seiner Musik ist: die fortwährende Modification der Zeitmaße.

Nach Wagner's Ansicht ist diese fortwährende Modification der Zeitmaße nicht nur die wesentlichste Eigenschaft seiner eigenen Musik, sondern auch der Beethoven's, und überhaupt „ein wahres Lebensprincip unserer Musik überhaupt", dessen Vernachlässigung ebenso verhängnißvoll ist wie das Spielen falscher Noten. Wie sehr die Wirksamkeit der Musik davon abhängt, geht daraus hervor, daß, wie Wagner erzählt, die „Meistersinger"-Ouvertüre in Leipzig da capo verlangt wurde, als er sie selbst dirigirte, während sie bei einer Wiederholung durch dasselbe Orchester, aber unter Leitung eines metronomischen Capellmeisters, ausgepfiffen wurde*).

Wagner giebt zu verstehen, daß die metronomischen Capellmeister die Symphonien Beethoven's längst begraben haben würden, wenn diese Werke überhaupt getödtet werden könnten; sie blieben leben, weil Dilettanten mit künstlerischem Geschmack sie zu Hause auf dem Clavier spielen konnten. Daß er Recht hatte, wenn er darauf bestand, fortwährende Modification der Zeitmaße sei bei Beethoven's Werken ebenso wichtig wie bei seinen eigenen, wissen wir, weil Beethoven in derselben Weise spielte und dirigirte. Schindler sagt:

*) Anton Seidl erzählte mir, daß Ferdinand Hiller, der conservative Gegner Wagner's, einmal zuhörte, wie er (Seidl) die „Tannhäuser"-Ouvertüre mit den richtigen Tempi dirigirte, und am Schluß ausrief: „Ja, so gefällt sie mir auch!"

„Was ich selbst von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahmen stets frei alles Zwanges im Zeitmaße; ein ‚Tempo Rubato' im eigentlichsten Sinne des Wortes, wie es Inhalt und Situation bedingte . . . . Es war die deutlichste, faßlichste Declamation."

Heute folgen die tonangebenden Orchester-Dirigenten, Männer wie Hans Richter, Anton Seidl, Felix Mottl, Richard Strauß, Arthur Nikisch u. s. w. den Ansichten Wagner's über die häufige Modification der Tempi. Was diese Ansichten sind, mag in wenigen Worten angedeutet werden.

Die beiden typischen musikalischen Tempi sind das langsame „Adagio" und das schnelle „Allegro". In gewissem Sinne läßt sich sagen, daß das reine Adagio nicht zu langsam genommen werden kann: „Hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken, ... der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend." Dem reinen Adagio steht das reine Allegro gegenüber, wie wir es in Mozart's Ouvertüren, vor Allem der zu „Figaro" und der zu „Don Juan" finden:

„Von diesen ist bekannt, daß sie Mozart *nicht schnell genug gespielt werden konnten*: Als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes Presto der Figaro-Ouvertüre zu derjenigen verzweiflungsvollen Wuth gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Ueberraschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermuthigend zu: „So war's schön: Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!" — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, daß es im idealen Sinne garnicht langsam genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte, reine Allegro auch nicht schnell genug gegeben zu werden."

Das ist aber nur von dem altmodischen Mozart'schen Allegro wahr, welches Wagner das „naive" Allegro nennt. Die moderne Gattung, die bereits in Mozart's Symphonien angedeutet wurde, kam in der heroischen und den ihr folgenden Symphonien Beethoven's zum vollen Ausdruck. Sie besteht in dem „sentimentalen" Allegro, in dem mehr als die rein rhythmische Wirkung eines Tanztempos angestrebt wird, und das in der That eine Vermischung des Adagio mit dem alten Allegro ist, in Uebereinstimmung mit der Vielseitigkeit des modernen Gefühllebens. Das ist die große und

fundamentale Wahrheit über die Beethoven'schen Symphonien, die Wagner's Vorgänger nicht zu erfassen vermochten. Sie dirigirten sie wie „Tanzmusik" mit metronomischer Regelmäßigkeit, während er sie als „Tondichtungen" behandelte und die Tempi im Einklang mit dem augenblicklichen Charakter der Melodie modificirte. Hierin liegt der Kernpunkt seiner Methode: das Forschen nach dem Melos, der Melodie, die unter all' den rhythmischen Formen und Verwicklungen verborgen liegt. Wo immer diese Melodie einen klagenden oder sentimentalen Charakter annimmt, und sei es auch nur für zwei oder drei Tacte, da muß diesen zwei oder drei Tacten ein für eine klagende Melodie passendes Tempo gegeben werden, ehe wieder zu dem regelmäßigen schnelleren Tempo übergegangen wird. Dies ist der Weg, das Orchester zu lehren, ein Allegro ebenso wohl wie ein Adagio zu „singen", denn bei Beethoven wird „jede rhythmische Note, ja, selbst die Pause Melodie".

Das ist in Kurzem die Idee, die dem köstlichen Essay „Ueber das Dirigiren" zu Grunde liegt, in welchem zum ersten Male die Kunst instrumentalen Ausdrucks, des „Orchester-Gesanges" in wissenschaftlicher Weise formulirt ist. Und das ist dasselbe Essay, das ein berühmter deutscher Kritiker, Heinrich Ehrlich, ein „Narrenmanifest" nannte. Die Leser der Briefe an Liszt (vorzüglich der aus der Zeit, in welcher „Lohengrin" zur Aufführung gelangte), werden darin noch viele bedeutungsvolle Winke finden, z. B. den Hinweis, daß ein und dasselbe Thema, der dramatischen Situation entsprechend, schneller oder langsamer genommen werden muß. Wagner's ganzes Bestreben bestand eben darin, Opernmusik der Tanzmusik unähnlicher und dem stetigen Wechsel der Gefühlserregungen im gesprochenen Drama ähnlich zu machen. Auch die Briefe Nr. 55 und 56 an Uhlig sollten gelesen werden, denn sie enthalten lehrreiche Bemerkungen über Mendelssohn's Weise des Dirigirens, die in den folgenden Sätzen gipfeln, welche ein grelles Licht auf die Methoden der Dirigenten der alten Schule im Allgemeinen werfen:

„Mendelsohn's Ausführung Beethoven'scher Werke bezog sich stets nur auf die rein musikalische Essenz derselben, nie aber auf deren dichterischen Gehalt . . . Er hielt sich immer nur mit dem feinsten, musikalischen Witze an den Buchstaben und glich darin unseren Philologen bei ihrer Auslegung der griechischen Dichter, an denen diese immer nur den Buchstaben, die Partikeln, die Lesarten u. s. w. auszudeuten haben, nie aber den eigentlichen Gehalt*)."

Das Zeugniß Sachverständiger.

Der Zauber der poetischen Interpretationsmethode Wagner's, verbunden mit seiner beinahe soldatischen Gewissenhaftigkeit der Einübung, war so groß, daß selbst die Führer seiner Gegner ihm ihre Bewunderung nicht versagen konnten. Berlioz' Zeugniß, daß er „mit seltener Präcision und Energie" dirigirte, ist in einem früheren Capitel bereits angeführt worden. H. Dorn erklärte:

„Als Dirigent leistete Wagner schon in Riga sehr Beachtungswerthes; er studirte höchst sauber ein, was ich bei meiner eigenen Oper, ‚Der Schöffe von Paris', die dort unter seiner Leitung gegeben wurde, am besten beurtheilen konnte — und wenn er am Pult stand, riß sein feuriges Temperament auch die ältesten Orchestermitglieder fort. ‚Immer frisch, immer munter, immer ein bischen frisch', das waren seine Lieblingsrufe, welche stets die rechte Wirkung machten."

Orpheus erweichte Steine durch seinen Gesang, und Wagner gelang es, durch sein Dirigiren den Erzphilister Hanslick zu den nachstehenden Worten hinzureißen:

„Und ein trefflicher Dirigent ist der Mann, ein Dirigent voll Geist und Feuer, der bei den Proben mit Stimme, Händen und Füßen, wie ein kühner Offizier seine Compagnie mit sich fortreißt und richtig auch die Schanze erstürmt . . . Wohlthuend war es doch, die meist in gleichmäßigem Schlendrian herabgespielte „Freischütz"-Ouvertüre einmal mit neuem Schwung und überaus feiner Nüancirung vortragen zu hören. Das allmähliche Anschwellen und Abnehmen des Hornsatzes in der Einleitung, das etwas zurückhaltende Zeitmaß der Gesangsstelle im Allegro, das breite Ausklingen der beiden Fermaten vor dem Schlußsatz . . . waren von schönster Wirkung."

*) Weitere werthvolle Winke für Dirigenten sind in den von H. Porges in den „Bayreuther Blättern" veröffentlichten Berichten über die Proben in Bayreuth zu finden, ferner in „L'Art de Diriger l'Orchestre" von M. Kufferath, der die Eigenthümlichkeiten und Methoden Hans Richter's, des Schülers Wagner's und von letzterem zum Dirigenten der ersten Bayreuther Festspiele auserwählt, beleuchtet.

Das war 1861, und im Jahre 1872 schrieb Hanslick*):

„Wagner ist als glänzender Dirigent anerkannt, er hat geistvolle Intentionen und weiß sie bei seiner großen Autorität über die Spieler herauszubringen. Auch seine energische, fein und eigenthümlich nüancirte Reproduction der ‚Eroica' bereitete uns im Großen und Ganzen einen wahren Genuß."

Unter den bedeutenderen deutschen Kritikern, die anfänglich Wagner opponirten, sich später aber nach und nach vor der Macht seines Genies beugten, befand sich auch Louis Ehlert, der die folgende Ansicht aussprach**):

„Als er aber seine vernichtende Brochüre über das „Dirigiren" schrieb, stellte er sich selbst vor aller Welt an die Spitze des Orchesters und zeigte, daß er besser dirigirte als alle Anderen. Das erstaunlich sichere Gefühl, welches er für das Grundtempo fremder Musikwerke, namentlich Beethoven'scher, besaß, wurde nur noch von der Freiheit übertroffen, mit der er es an richtiger Stelle zu modificiren verstand."

Um Wagner's Eigenschaften als Dirigent noch genauer zu charakterisiren, wollen wir noch zwei Citate anführen. Präger schreibt:

„Das höchst aufmerksame Publicum merkte bald den Unterschied des Dirigirens, welches in Nichts dem gebräuchlichen metronomisch-automatischen Tactschlagen glich. Wagner hörte zuweilen ganz auf, den Tactstock zu schwingen, doch wenn er das Orchester zu einem „ff" leiten oder es bis zum „pp" abschwächen wollte, dann schien es, als ob es mit tausend unsichtbaren Fäden an seinen Zauberstab gebunden wäre ... Es muß aber wohl beachtet werden, daß Wagner's Dirigiren nicht etwa nur auf einer abweichenden subjectiven Ansicht beruht, sondern sie gründet sich auf eine poetisch-musikalische Geisteskraft, die dem sogenannten Hellsehen gleicht; denn seine Verehrung und Gewissenhaftigkeit hinsichtlich der Werke der großen Meister zeigt sich ja schon darin, daß er alle ihre Werke auswendig weiß und ohne Partitur vor sich dirigirt."

Dr. Francis Hueffer von der „London Times", dessen früher Tod ein so empfindlicher Verlust für die Sache der aufgeklärten musikalischen Kritik in England war, schrieb 1872 aus Bayreuth:

---

*) „Concerte, Componisten und Virtuosen", Seite 48.

**) „Aus der Tonwelt", II, 207.

„Man kann mit dem guten alten Kaiser Wilhelm, der selbst gar kein Musikverständniß hatte, vollständig übereinstimmen, wenn er nach Wagner's Aufführung der Beethoven'schen C-moll-Symphonie in seiner einfachen Weise sagte: ‚Da sehen Sie nun, was ein großer Feldherr mit seiner Armee erreichen kann!' . . .

„Jedes einzelne Mitglied des Orchesters, vom ersten Violinisten bis zum letzten Trommler, steht in demselben Maße unter dem Einfluß einer großen persönlichen Anziehungskraft, die viel mit den Wirkungen des thierischen Magnetismus gemein zu haben scheint. Jedes Auge ist auf den Meister gerichtet, und es macht den Eindruck, als ob die Musiker die Noten, die sie spielen, nicht von den auf ihren Pulten liegenden Blättern, sondern von den Blicken und Bewegungen Wagner's ablasen. Ich erinnere mich, bei Heine eine Beschreibung der Spielweise Paganini's gelesen zu haben, in der es heißt, daß jeder Anhörende das Gefühl hatte, der große Virtuose blicke nur auf ihn und spiele einzig und allein für ihn. Ein auf mehrere Personen gerichtetes Gewehr soll denselben Eindruck hervorrufen, und mehrere Künstler, die unter Wagner im Orchester oder Chor mitwirkten, versicherten mir, daß sie die Zaubermacht des auf ihnen ruhenden Blickes des Dirigenten während der ganzen Vorstellung empfanden. Im gewöhnlichen Leben ist Wagner mehr reservirt und benimmt sich wie ein Gentleman; sobald er aber seinem Orchester gegenüber steht, scheint ein Dämon von ihm Besitz zu nehmen. Er wüthet, zischt, stampft mit den Füßen auf den Boden und führt mit den Armen die wunderbarsten Kreisbewegungen aus. Wehe dann dem Elenden, der sein scharfes Ohr durch eine falsche Note verletzt! Zu anderen Zeiten, wenn die musikalischen Wogen ruhig gehen, hört Wagner beinahe ganz auf, den Tact zu schlagen, und ein höchst anziehendes Lächeln ist die von den Musikern mit doppelter Genugthuung entgegen genommene Anerkennung für eine besonders gut ausgeführte Passage."

Concerte und Opern-Aufführungen in Zürich.

Ich werde jetzt zwei Skizzen von Wagner's Thätigkeit als Dirigent in den Jahren 1850 bis 1855 entwerfen, von denen die eine Zürich, die andere London zum Hintergrund hat. Ich möchte meine Leser bitten, sich erst das eine und dann das andere Bild anzusehen; sie werden dann verstehen, was ein energischer und genialer Mann auf jungfräulichem Boden, wo der gute Wille und keine organisirte Opposition vorhanden ist, zu Stande bringen kann, und was auf der anderen Seite das Resultat seiner Arbeit sein muß, wenn er ein Feld beackern soll, das von dem Unkraut sogenannter „Traditionen" überwuchert ist, und wenn er in seinen Bemühungen, das Unkraut auszureißen und

frische, duftende Blumen an seiner Stelle zu säen, von einer Masse von Philistern und unbedeutenden Nichtwissern gehindert wird.

Obgleich Wagner in Zürich anlangte, ehe „Lohengrin" aufgeführt worden war, fand er doch, daß der Ruhm des Königlich Sächsischen Capellmeisters und Componisten des „Rienzi", des „Holländer" und des „Tannhäuser" ihm vorangeeilt war, denn in dem allerersten Briefe an Uhlig, vom 9. August 1849, schreibt er: „Zu meiner größten Verwunderung fand ich, daß ich hier berühmt bin und zwar durch die Clavierauszüge meiner sämmtlichen Opern, aus denen hier wiederholt in Concerten und Gesangvereinen ganze Acte aufgeführt worden sind." Er war kaum einige Wochen in Zürich, als diese Vereine sich bemühten, sich seine Dienste zu sichern. Er willigte ein, Beethoven's A-dur Symphonie für sie zu dirigiren, und faßte den Entschluß, die reichen Kaufleute der Stadt durch Einwirkung auf ihr Schamgefühl zur Oeffnung ihrer Geldsäcke behufs Gründung eines stehenden Orchesters zu bewegen, dem Uhlig vorstehen sollte. Im folgenden Jahre übte er mit einem theils aus Berufsmusikern, theils aus Dilettanten bestehenden Orchester noch einige Symphonien ein und agitirte lebhaft für das oben erwähnte Project. Im Winter 1852 führte er die Fünfte Symphonie in einer Weise auf, die ihn beinahe vollständig befriedigte, ja, er läßt in einem Briefe an Uhlig sogar durchblicken, daß die Aufführung besser war, als sie in Dresden zu sein pflegte. In seiner humoristischen Weise fügte er als Erklärung hinzu, in der sächsischen Residenz habe ihn die heilige Ehrfurcht vor den königlichen Musikern immer gezwungen, die Hälfte von dem, was er bei den Proben sagen wollte, zu unterdrücken. Unter den anderen von ihm in Zürich aufgeführten Werken befand sich auch die „Coriolan"-Ouvertüre, zu der er eine poetische Analyse verfaßte, die auf dem Programm gedruckt war.

Wie es seine Gewohnheit war, hatte er dem Orchester bei den Proben den poetischen Sinn der Ouvertüre erklärt, und die Folge davon war, daß bei der ersten Probe der

„Tannhäuser"-Ouvertüre die Musiker ihn aus eigenem Antrieb baten, ihnen eine ähnliche Erläuterung zu geben, weil sie dann „besser spielen" konnten. Das Resultat war höchst zufriedenstellend. Wagner, der doch gewiß ein strenger Richter war, sagt selbst:

„Schlagend war zunächst immer die Wirkung meines Verfahrens auf die ausübenden Musiker selbst. Die gewöhnlichsten Tanzmusiker habe ich hier in Zürich zu Leistungen befähigt, von denen das Publicum und sie selbst zuvor keine Ahnung hatten . . . Ich muß bemerken, daß meine Haupterklärungen in den Proben mündlich — an den bezeichnenden Stellen — stattfinden."

Ueber die Aufführung der Ouvertüre liefert Wagner folgenden bemerkenswerthen Bericht:

Die Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre hat nun stattgefunden: sie hat alle meine Erwartungen übertroffen, denn sie ging in Wahrheit ganz vortrefflich. Am besten kannst Du dies schon aus der Wirkung ersehen: diese war geradeswegs furchtbar. Ich spreche nicht etwa nur von dem Beifallstumult, den sie unmittelbar hervorrief, sondern namentlich von den Wirkungssymptomen, die mir erst allmählich zur Kenntniß kamen. Namentlich die Frauen sind um und um gewendet worden: die Ergriffenheit war bei ihnen so groß, daß Schluchzen und Weinen ihnen helfen mußte. Schon die Proben waren eifrig besucht, und merkwürdig waren die Berichte über die erste Wirkung, die sich meist als ungeheure Wehmuth äußerte: erst nachdem diese sich in Thränen Luft gemacht hatte, kam das Wohlgefühl der höchsten, überschwenglichen Freude. Allerdings war diese Wirkung nur durch meine Erklärung des Gegenstandes der Ouvertüre ermöglicht worden: immerhin aber, — so sehr auch mich jetzt mein eigenes Werk wieder ergriff — war ich zunächst über diese ungemein heftige Wirkung erstaunt."

Er fügt hinzu, daß er nach dieser Erfahrung anfing, sich etwas auf dieses Tonstück einzubilden, und daß er sich auf keine andere Tondichtung besinnen könne, die eine ähnliche Wirkungsmacht auf sinnlich-sinnvolle Gemüther auszuüben im Stande sei. Und darin hatte er Recht, denn heute ist diese Ouvertüre das beliebteste aller Concertstücke, und mit Rücksicht darauf sind seine folgenden Bemerkungen von besonderem Interesse:

„Aber im Concertsaal ist ihr Platz, nicht nur vor der Oper im Theater: dort würde ich, wenn ich es bestimmen dürfte, nur das erste Tempo der Ouvertüre ausführen lassen — das Uebrige ist — im glücklichen

Falle des Verständnisses — zu viel vor dem Drama, im anderen aber zu wenig*)."

Die großartigsten Concerte der Züricher Periode fanden ein Jahr später (im Mai 1853) statt. Wagner's heißer, und stetig wachsender Wunsch, wenigstens einige Theile des „Lohengrin" in genügender Wiedergabe zu hören, veranlaßte ganz außerordentliche Vorbereitungen. Das Orchester bestand aus 72 Musikern, von denen Viele auf specielle Einladungen aus deutschen Städten gekommen waren und deren Mehrheit aus Concertmeistern und Musikdirigenten bestand. Alle brachten ihre eigenen Instrumente mit. Wagner hatte einen besonderen Schallwerfer für diese Gelegenheit construiren lassen, dessen Wirkung großartig war. Die Kosten betrugen neuntausend Francs**).

Mit einem solchen Orchester erlebte Wagner wenigstens die Genugthuung, einige Theile des „Lohengrin" in vollendeter Weise zu hören, und der Eindruck war so ergreifend, daß er sich stark zusammennehmen mußte, um die Herrschaft über sich nicht zu verlieren. Für den Brautzug hatte er einen neuen, für Concert-Vortrag bestimmten Schluß geschrieben und alle Chöre mit den Dilettanten eingeübt, bis sie sangen, „als ob sie den Teufel im Leibe hätten***)." Der Beifall war betäubend, und am Schlusse des Concerts wurde der Componist-Dirigent unter Blumen beinahe begraben. Die Aufführungen wurden zweimal wiederholt und noch mehrere

*) In einer Beziehung wirkten die Züricher Concerte dauernd Gutes, denn die für sie verfaßten „Programmatischen Erläuterungen" sind im fünften Bande der „Gesammelten Werke" abgedruckt worden.

**) Es verdient erwähnt zu werden, daß von allen Capellmeistern, die ersucht wurden, einige ihrer Leute nach Zürich gehen zu lassen, nur der alte Lachner in München die Erlaubniß verweigerte, „weil Handwerker nicht ohne Pässe reisen dürften." Da zu jener Zeit das Theater in Zürich Musiker für 15 Thaler pro Monat suchte, muß Lachner im Irrthum gewesen sei, als er annahm, Musiker seien keine Künstler, denn Handwerker würden für das Geld nicht arbeiten. Wie wir gesehen haben, bot man Wagner an, Capellmeister der Züricher Oper für 40 Thaler monatlich zu werden. Ein Steinsetzer oder Todtengräber würde ein solches Anerbieten mit Entrüstung zurückgewiesen haben.

***) Siehe Brief III. an Liszt.

Wiederholungen hätten stattfinden können, denn das Haus war jedesmal ausverkauft, wenn die Musiker nicht hätten heimkehren müssen.

Dieses Concert*) hatte eine interessante Folge. Die dritte Aufführung fand an Wagner's vierzigstem Geburtstage statt, und die Züricher nahmen die Gelegenheit wahr, den großen Mann, den die Verbannung in ihre Mitte getrieben hatte, zu ehren, indem sie ihm durch eine weißgekleidete Jungfrau einen Becher überreichen ließen. Dann folgte ein großartiger Fackelzug, über den Wagner selbst in folgender humoristischer Weise berichtet:

„Es war recht hübsch und feierlich; mindestens ist mir in meinem Leben so was noch nicht begegnet. Ein Orchester war vor meinem Hause (im Zeltweg) aufgebaut: ich glaubte erst, mir würde ein Schaffot errichtet. Es wurde gespielt und gesungen — Reden wurden gewechselt, und von einer unabsehbaren Menschenmasse wurden mir Hochs gebracht. Ich möchte fast, Du hättest die Festrede gehört: sie war ungemein naiv und treuherzig; ich ward als völliger Heiland gefeiert."

Noch mehr als diese gelegentlichen Concerte interessirten ihn natürlich Opernaufführungen**); aber ein so unbedeutendes Opernhaus wie das in Zürich verfügte nicht über die für seine eigenen Werke nothwendigen Hilfsmittel, und er kam daher zuerst indirect, im Interesse seiner Freunde, mit dem dortigen Theater in Berührung. Präger erklärt wiederholt, Wagner habe in seinem Leben niemals Unterricht ertheilt. Das ist unrichtig; er gab selbstverständlich niemals Clavierstunden, aus dem sehr einfachen Grunde, daß er das Instrument dazu nicht gut genug spielen konnte, aber er ertheilte den Sängern, die seine Rollen einstudirten, fortwährend freien Gesangsunterricht, der außerordentlich werthvoll war. Viel wichtiger aber ist die Thatsache, daß er drei der größten Dirigenten unserer Zeit — Hans von Bülow,

*) Ein Muster für ein Wagner-Programm, von dem Componisten selbst zusammengestellt, findet sich in dem Brief Nr. 48 an Uhlig.

**) Siehe sein bedeutungsvolles Essay „Ein Theater in Zürich" (Band V), in dem er erörtert, auf welche Weise das Publicum am besten zum Theater herangezogen werden kann und welche Werke sich zur Aufführung in kleinen Städten eignen.

Hans Richter und Anton Seidl — persönlich unterrichtete. In der Zeit, von der wir jetzt sprechen, hatte er zwei Schüler unter seine Obhut genommen, Bülow und Karl Ritter. In Ritter, der in seinen Briefen häufig erwähnt wird, hatte er nicht nur einen Schüler gefunden, sondern auch einen mitfühlenden Freund, der ihm unter Anderem noch vor Liszt zuredete, den „Siegfried" in Angriff zu nehmen, und der in energischer Weise, häufig zum lebhaften Erstaunen der Philister, für den Meister in die Schranken zu treten wußte.

Bülow hatte schon im Alter von sechzehn Jahren Wagner bewundern gelernt, als er der denkwürdigen Aufführung der Neunten Symphonie in Dresden beiwohnte. Er hörte dort auch die ersten Opern des Meisters und genoß den Vorzug, ihn persönlich kennen zu lernen. Wagner schrieb damals in sein Stammbuch:

„Glimmt für die Kunst in Ihnen eine echte, reine Gluth, so wird die schöne Flamme Ihnen sicher einst entbrennen. Das Wissen aber ist es, was diese Gluth zur kräftigen Flamme nährt und läutert."

Einige Jahre später befand sich Bülow unter den Ersten, die durch Liszt's Aufführungen der Werke Wagner's nach Weimar gezogen wurden, und schließlich veranlaßte ihn sein wachsender Enthusiasmus, sich nach Zürich zu begeben, um seine Zukunft ganz in die Hände des Meisters zu legen.

Im Interesse dieser beiden Schüler ließ sich Wagner überreden, bei den Züricher Opern-Aufführungen mitzuwirken. Er begann mit den Werken Weber's und Mozart's und der Componisten der älteren französischen Schule — Boieldieu, Méhul, Cherubini 2c. —, die er besonders liebte, und deren Opern er für kleinere Theater speciell geeignet hielt, weil sie sowohl die dramatischen wie die musikalischen Fähigkeiten der Sänger in wirksamer Weise entwickeln könnten. Er wohnte den täglichen Proben mit großer Pünktlichkeit bei und beschloß schließlich die Leitung nicht in den Händen seines unerfahrenen Schülers Bülow zu lassen, sondern die ersten Aufführungen selbst zu leiten, weil unter den Mitwirkenden einige gute Sänger waren. Er

dirigirte sogar andere Opern, darunter auch „Norma", und die Kritiker erklärten die Aufführung für „perfect"; doch wurde sie naturgemäß mit weniger Enthusiasmus aufgenommen, als die „Weiße Dame", der „Freischütz" und „Don Juan"*), die seinem Geschmack mehr entsprachen.

Der große Erfolg, den die „Tannhäuser"-Ouvertüre in den Concerten erzielt hatte, veranlaßte seine Bewunderer, ihn zu drängen, eine seiner eigenen Opern aufzuführen. Er gab schließlich nach und wählte den „Fliegenden Holländer". Der Direktor that Alles, was in seinen Kräften stand, um einen Erfolg herbeizuführen, und Wagner selbst, von dem Wunsche nach einer guten Vorstellung getrieben, arbeitete nicht nur bei den Proben wie ein Biber, so daß er sich vollständig aufrieb und schwor, er werde nie wieder praktische Arbeit dieser Art übernehmen, sondern bezahlte auch aus seiner eigenen Tasche für einige Musiker, die aus anderen Städten engagirt werden mußten**). Die Oper erzielte einen glänzenden Erfolg, als „Oper". Sie mußte innerhalb einer Woche viermal wiederholt werden, das Haus war trotz erhöhter Preise jedesmal überfüllt, und noch eine ganze Reihe von Aufführungen hätte veranstaltet werden können, wenn die Gesellschaft nicht in Folge eines früher abgeschlossenen Engagements hätte nach Genf abreisen müssen.

Und trotzdem war Wagner (wie die Philister aus dem an Uhlig gerichteten Briefe Nr. 62 zu ihrem Erstaunen erfahren werden) nicht befriedigt. Den Grund haben wir aber schon angedeutet: Die Sänger gaben das Werk einfach als eine musikalische Composition, eine Oper, wieder, seine dramatischen Eigenschaften überstiegen ihre Kräfte. Den Componisten tröstete für diese unvermeidliche Enttäuschung das Mitgefühl der Frauen. Seine Bemerkungen über die Wirkung,

*) Bei dieser Gelegenheit benutzte er seine eigene Version des „Don Juan," den er für Dresden revidirt hatte. Die wichtigsten von ihm vorgenommenen Aenderungen sind in dem Briefe vom 26. Februar 1858 an Uhlig aufgezählt.

**) Aus seinem Brief Nr. 62 an Uhlig sehen wir, daß die Dresdener Philister sogar dieses seinem künstlerischen Ideal gebrachte Opfer als „Eitelkeit" und einen Flecken auf seinem Charakter auslegten.

welche die „Tannhäuser"-Ouvertüre auf die weiblichen Zuhörer machte, sind bereits aufgeführt worden. So sagt er auch von der „Holländer"-Aufführung: „Die Frauen waren natürlich wieder voran: sie haben mich nach der dritten Vorstellung bekränzt und mit Blumen überschüttet." Aehnliche Bemerkungen finden wir in den Briefen aus jener Periode in großer Zahl:

„Gestern," schreibt er am 25. März 1852, „erhielt ich einen Brief aus Hamburg von einer Frau (von aristokratischer Geburt), die mir für meine Schriften dankt: sie sei durch sie erlöst worden; sie erklärt sich mir zur vollständigsten Revolutionärin. — So sind es doch immer die Frauen, die mir gegenüber das Herz auf dem rechten Flecke haben, wogegen ich die Männer schon fast ganz aufgeben muß." Ein anderes Mal schreibt er: „Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen, und das kommt doch wahrscheinlich daher, daß bei aller herrschenden Gemeinheit es den Frauen doch immer noch am schwierigsten fällt, ihre Seelen so gründlich verledern zu lassen, als dies unserer staatsbürgerlichen Männerwelt zu so voller Genüge gelungen ist. Die Frauen sind eben die Musik des Lebens: sie nehmen Alles offener und unbedingter in sich auf, um es durch ihr Mitgefühl zu verschönern."

In einem anderen Briefe lesen wir von den Frauen, daß sie „immer noch das Einzige sind, das mir ab und zu zu Illusionen verhilft, denn über die Männer kann ich mir keine Illusion mehr machen". Und dann wieder:

„Es ist immer wieder das „ewig Weibliche", was mich mit süßen Täuschungen und warmen Schauern der Lebenslust erfüllt. Ein feucht glänzendes Frauenauge durchdringt mich oft wieder mit neuer Hoffnung." Und weiter: „Glaube mir — dieses Mädchen ist Dir weit voraus, — und woher? Durch ihre Geburt, weil sie ein Weib ist. Sie ist als Mensch geboren, — Du, und jeder Mann, wird heut zu Tage als Philister geboren, und langsam und mühevoll gelangen wir Aermsten erst dazu, Menschen zu werden. Die Frauen, die ganz das geblieben sind, was sie von Geburt an sind, können uns Einiges lehren, und wären sie nicht, wir Männer gingen rettungslos im Dütendrehen zu Grunde."

Vier Monate in London.

Kurz vor dem Ende des Jahres 1854 wurde Wagner durch einen Brief aus London überrascht, in dem er befragt wurde, ob er den Posten des Dirigenten der dortigen Philharmonischen Gesellschaft für die nächste Saison übernehmen wolle. Männer wie Mendelssohn, Sterndale Bennett, Costa

und andere bekannte Musiker hatten die Stellung innegehabt, und sie war sehr gesucht. Ehe Wagner eine Entscheidung abgab, stellte er nach Yankee-Art selbst zwei Fragen: 1. Würde ein zweiter Dirigent da sein, um die unbedeutenderen Stücke zu dirigiren? 2. Würde er die Macht haben, so viele Proben abzuhalten, wie er für gute Aufführungen für nöthig hielte? Inzwischen fragte er Liszt um Rath, der dringend die Annahme empfahl.

Was war in London geschehen, daß die Directoren der conservativsten musikalischen Gesellschaft der Stadt die Hilfe des radicalsten und revolutionärsten Musikers, den die Welt gesehen, anriefen? Der Grund war, daß der bisherige Dirigent Costa zurückgetreten war und man Ersatz in einem Manne von mindestens gleicher Bedeutung finden mußte. Präger nimmt das Verdienst in Anspruch, zuerst Wagner vorgeschlagen zu haben. Dr. Hueffer erzählt*), daß

„in einer Sitzung des Directoriums viele Namen genannt wurden; Einige schlugen Lindpaintner vor, Andere Berlioz, wieder Andere bestanden darauf, man solle nur einen in England geborenen oder wenigstens dort ansässigen Musiker ernennen. Schließlich stand Sainton . . . (der Vorspieler des Orchesters und einer der Directoren) auf und schlug Wagner vor. Er selbst wisse aus persönlicher Erfahrung leider Nichts über Wagner's Fähigkeiten, aber ein Mann, der so heftig angegriffen würde, müsse bedeutenden Werth besitzen. Diese Ansicht fand allgemeinen Beifall, und es wurde einstimmig beschlossen, den Sprung in die Dunkelheit zu wagen."

Bis dahin war Wagner in England so gut wie ganz unbekannt gewesen, denn dort bewegt man sich in Bezug auf musikalische Angelegenheiten nicht mit überraschender Geschwindigkeit.

„Vor einem halben Jahre noch," schrieb Liszt am 25. Januar 1855, „schüttelten die Leute die Köpfe, ja Einige pfiffen sogar bei der Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre (von Costa dirigirt) — Klindworth und Remeny waren fast die Einzigen, welche den Muth zeigten, laut zu applaudiren und dem alt eingenisteten Philisterium zu trotzen! Nun, jetzt wird es einen anderen Ton annehmen, und Du wirst old England und die old Philharmonic neu beleben."

Das war eine kühne Prophezeiung!

*) „Half a Century of Music in England", Seite 42.

Die Directoren nahmen die Angelegenheit energisch in die Hand und gingen soweit, ihren Schatzmeister, Herrn Anderson, nach Zürich zu schicken, um die vorläufigen Arrangements zu machen. Durch die Versprechung von zweihundert Pfund für die Arbeit von vier Monaten gelang es ihm, die Zusage des unwilligen Componisten zu erhalten, des unwilligen Componisten, weil dieser, wie er an Liszt schrieb, fühlte, „meine Sache ist's nicht, nach London zu gehen und philharmonische Concerte zu dirigiren, selbst wenn ich — wie man wünscht — von meinen Compositionen drin aufführen soll, denn ich habe Nichts für das Concert componirt." Die armselige Summe („Ich habe mich für einen sehr geringen Preis verkauft," schrieb Wagner) würde kaum genügt haben, ihn zu der Unterbrechung der Composition der „Walküre" durch Uebernahme einer viel weniger zusagenden Beschäftigung zu veranlassen; was ihn aber schließlich zur Annahme bewog, war die Hoffnung, dieses Unternehmen als Hebel für die Verwirklichung einer Reihe von Aufführungen seiner älteren Opern, namentlich „Lohengrin", den er selbst so sehr zu hören wünschte, verwerthen zu können. Er ließ sich nicht träumen, daß noch beinahe vierzig Jahre vergehen sollten, ehe der musikalische Geschmack Englands seiner absurden ausschließlichen Verehrung für Händel und Mendelssohn soweit entwachsen war, daß in London eine in finanzieller Beziehung erfolgreiche Saison von Wagner-Aufführungen in deutscher Sprache zur Möglichkeit wurde (1892).

Herr Anderson telegraphirte die Nachricht von dem zufriedenstellenden Abschluß der Unterhandlungen sofort nach London, wo sie große Bewegung hervorrief. Die Neue Philharmonische Gesellschaft hatte für ihre Concerte Berlioz engagirt, und nun vermochte die Alte Philharmonie ihre Nebenbuhlerin durch das Engagement eines revolutionären Musikers zu übertrumpfen, eines Mannes, der sogar den in England als Gott der Musik angebeteten Mendelssohn angegriffen hatte! Das durfte nicht geduldet werden. Die Philister spitzten sofort ihre Federn, um sie noch vor der Ankunft Wagner's in Galle zu tauchen. James Davison, der durch

seine kräftige Schreibweise und seine Doppelstellung als Musikrecensent der tonangebenden politischen Zeitung („Times") und der bedeutendsten Musikzeitung („Musical World") großen Einfluß besaß, eröffnete seine Batterien mit einem Artikel, in dem er folgende Behauptungen aufstellte:

„Es ist wohlbekannt, daß Richard Wagner für andere Musik als seine eigene nur wenig Achtung übrig hat, daß seiner Meinung nach Beethoven ein Kind war, bis er die nachgelassenen Quartette und die „Missa solemnis" schrieb, welche er, (Wagner) als seine eigenen Ausgangspunkte betrachtet (!) . . ., daß es endlich sein eifrigstes Bemühen ist, alle bekannten Formen und Regeln zu vernichten . . ., um desto fester seine Lehre zu pflanzen, nach der aller Rhythmus überflüssig, der Contrapunkt eine nutzlose Last und jeder Musiker der Vergangenheit und Gegenwart, Wagner allein ausgenommen, entweder ein Charlatan oder ein werthloser Dummkopf ist."

Diese Behauptungen, die die „kritischen" Artikel der Londoner Zeitungen getreulich repräsentiren, waren natürlich böswillige und lächerliche Unwahrheiten: aber Wahrheitsliebe ist eine Tugend, mit der Wagner's Feinde niemals auf besonders vertrautem Fuße gestanden haben. Was das Publicum anbetrifft, so konnte es natürlich nichts Anderes thun, als den musikalischen „Sachverständigen" Glauben zu schenken. Wagner wurde schlecht gemacht und verurtheilt, ehe er noch erschienen war, um für sich zu plaidiren, und die natürliche Folge war, daß die nächsten vier Monate zu einer Periode fortdauernder Quälereien und Leiden wurden, wie sie selbst in diesem, von Enttäuschungen erfüllten Leben ihresgleichen nicht findet.

Den vollständigsten und interessantesten Bericht über Wagner's Besuch in London hat F. Präger geliefert, der dieser Episode beinahe fünfzig Seiten seines Buches: „Wagner, wie ich ihn kannte," widmet. Diesem Bericht muß man besonderen Werth beimessen, weil Präger als Wagner's Vertreter die Einzelheiten mit der Philharmonischen Gesellschaft arrangirte und weil darin mehrere Briefe des Meisters an Präger abgedruckt sind. In einem noch aus Zürich datirten Schreiben bemerkt Wagner:

„Daß die Directoren keine Idee davon haben, wen sie engagirt haben, davon bin ich sicher, doch wird es nicht lange dauern, ehe sie

das erfahren werden! Diese Herren hätten jedoch wohl etwas freigebiger mit dem Honorar sein können, wenn es ihnen wirklich daran gelegen war, irgend eine Berühmtheit zu engagiren."

Er bittet Präger ferner, die Directoren über den Plan zu sondiren, ein vollständiges Wagner-Concert zu veranstalten, entweder als einen Theil der von der Gesellschaft gegebenen Serie oder separat auf eigene Kosten. Präger sprach mit den Directoren, fand aber, „daß sie bange waren, die Reputation der Philharmonie auf's Spiel zu setzen, falls sie einen ganzen Abend mit Wagner's Werken ausfüllten"; doch waren sie bereit, einige seiner Compositionen den Programmen einzuverleiben. Auf Präger's Einladung, sein Haus während des Aufenthaltes in London als sein eigenes zu benutzen, antwortete Wagner:

„Da Sie mir Ihre Gastfreiheit so liebenswürdig freundlich anbieten, so nehme ich sie gerne an, werde Ihre Güte aber nur so lange in Anspruch nehmen, bis ich ein passendes Logis gefunden habe; ich bin Ihnen deshalb dankbar verpflichtet und bitte Ihre liebe Frau von Herzen um Verzeihung für meine Aufdringlichkeit. Ich habe wirklich gar keine Erwartung von meinem Londoner Aufenthalte und rechne überhaupt auf Nichts mehr in der Welt, aber Eins wird mir werth sein, das ist Ihre Freundschaft. Die Sprache ist mir fremd, und ich bin überhaupt ohne Anlage für die Erlernung moderner Sprachen und mag mein Gehirn nicht damit plagen. Ich werde mich mit dem Französischen durchschlagen können."

In seinem nächsten Briefe sagt er über seinen Aufenthalt in Präger's Haus:

„Da ich auch bei Ihnen viel Freunde finden werde, muß ich mich in meine Einsamkeit ungestört zurückziehen können, und ich bin dann gleichsam aus der Welt. Sie müssen es nicht für menschenfeindlich halten, daß ich so den ganzen Vormittag allein zubringe und keiner Seele Eintritt erlaube, während ich an der Arbeit bin. Sie müssen sich erinnern, daß ich dasselbe in Dresden that, und Niemand zu mir Eintritt hatte, als mein Peps . . ."

Er hatte versprochen, eine Woche vor dem ersten Concert in London einzutreffen, und langte pünktlich am 5. März an. Er wohnte einige Zeit bei Präger (31 Milton Street, Dorset Square) und miethete sich später eine Wohnung in 22 Portland Terrace, Regent's Park. Am Morgen nach seiner Ankunft gelang es Präger mit vieler Mühe, ihn zur Ablegung seines revolutionären Hecker-Hutes zu überreden

und ihn zu überzeugen, daß der Dirigent der conservativsten musikalischen Gesellschaft in London unmöglich eine derartige Kopfbedeckung tragen könne. Dann fuhren sie zu Herrn Anderson, wo anfangs Alles glatt ging, bis erwähnt wurde, daß in einem der Concerte eine preisgekrönte Symphonie von Lachner aufgeführt werden sollte:

„Da sprang Wagner mit seiner gewohnten Heftigkeit vom Stuhle auf, daß dieser schallend auf den Boden fiel, und rief laut und wüthend aus: „Bin ich deshalb aus meinem ruhigen Zürich über's Meer nach England gesegelt, um eine Preissymphonie von Lachner zu dirigiren? Nun und nimmermehr! Wenn das eine Bedingung meines Contractes sein soll, so breche ich ihn und gehe auf der Stelle zurück in die Schweiz. Das Einzige, was mich herbrachte, war die Begierde, an der Spitze eines weltberühmten Orchesters zu stehen und die Werke der unsterblichen Meister auf würdige Weise aufzuführen, aber keine Capellmeistermusik und am wenigsten die eines Lachner!" Mr. Anderson war ganz außer sich vor Erstaunen über diesen jähen Gefühlsausbruch, der sich auf's Leidenschaftlichste in einer höchst zornigen Rede mit unglaublicher Heftigkeit, halb französisch, halb deutsch, Luft machte."

Präger übersetzte Wagner's Aeußerungen in etwas gemäßigteres Englisch und der Friede wurde wieder hergestellt, indem Anderson versprach, die anstößige Symphonie fallen zu lassen.

Man darf nicht etwa glauben, daß Wagner's entschiedene Ablehnung der Symphonie durch die Erinnerung an Lachner's Weigerung, seine Musiker an den Züricher Concerten theilnehmen zu lassen, herbeigeführt wurde. Ueber solche kleinliche Rache war er erhaben. Er verabscheute ehrlich und aus dem Grunde seines Herzens die gekünstelten, seichten, hohlen, aber „correcten" Symphonien, die Musiker vierter Klasse wie Lachner nach der Elle schreiben konnten, und, wie Dr. Hueffer richtig bemerkte, „schon die Erfindung des unvergleichlich treffenden Ausdrucks „Capellmeistermusik" für diese Art von Compositionen sollte Wagner einen Platz unter den Satirikern sichern". Um solches Zeug nicht dirigiren zu brauchen, hatte er einen Assistenten verlangt, doch war er damit nicht durchgedrungen. Die Programme der acht Concerte, die er leitete, sind in Präger's Buch vollständig wiedergegeben; sie beweisen, daß Wagner's Be-

fürchtungen hinsichtlich ihres theils gemischten und theils trivialen Charakters verwirklicht wurden.

„Eine Beethoven'sche Symphonie macht mir wohl große Freude," schrieb er ein paar Wochen später an Fischer, „aber so ein ganzes Concert, mit Allem, was drin vorkommt, ekelt mich tief an, und mit großem inneren Verdruß sehe ich mich genöthigt, Zeug zu dirigiren, was ich wohl nicht mehr glaubte aufführen zu müssen."

Neben dem Charakter der Programme, bei deren Zusammenstellung keinerlei Rücksichten auf Einheitlichkeit und künstlerische Gesichtspunkte genommen wurden, war ihm ihre unendliche Länge lästig. Diese, in Verbindung mit den hohen Preisen, die den Londoner Musikern bezahlt werden mußten, machten es unmöglich, mehr als eine Probe für jedes Stück abzuhalten. „Vollendet schöne Aufführungen," schrieb Wagner an Liszt, „die mich am Ende einzig noch entschädigen könnten, kann ich doch nicht zu Stande bringen: dazu sind zu wenig Proben*), und Alles geht viel zu geschäftsmäßig her." Nur für das zweite Concert, in dem die Neunte Symphonie aufgeführt wurde, gelang es ihm mit vieler Mühe zwei Proben durchzusetzen — ganze zwei Proben für ein Werk, das er in Dresden ein paar Dutzend Mal und Habeneck vom Pariser Conservatorium mehrere Jahre lang geprobt hatte! Kann man sich wundern, daß er an Fischer schrieb: „Chöre miserabel! Hätte ich meinen Dresdener Palmsonntags-Chor!" Es war ganz unmöglich, mit so ungenügenden Proben klassische Meisterwerke anders als nach Mendelsohn's Art zu geben, der Alles schnell und mechanisch erledigte und Mängel so gut wie möglich verdeckte. Damit waren die Besucher der Philharmonischen Concerte bisher augenscheinlich zufrieden gewesen, und Wagner's Bemühungen,

*) Der außerordentlich conservative und unwandelbare Charakter der Londoner Philharmonischen Gesellschaft erhellt aus der Thatsache daß ihr Dirigent Cowen im Jahre 1892 zurücktrat, weil er dasselbe absurde System, über das sich Wagner 1855 beklagt hatte, nicht länger aushalten konnte. Daß eine derartige Gesellschaft einen Mann wie Wagner auffordern konnte, an ihre Spitze zu treten, war mehr als ein Wunder: es war ein riesiger Witz.

eine höhere poetische Wiedergabe einzuführen, konnten der wenigen Proben wegen nicht durchgeführt werden.

Um dem Schaden auch noch den Spott hinzuzufügen, irritirten ihn die Directoren, die von den Kritikern eingeschüchtert waren und keine Ahnung davon hatten, daß Wagner ein unendlich größeres Genie als Mendelssohn war, fortwährend dadurch, daß sie ihm ihren jüdischen Abgott als Muster vorhielten. Wenn Wagner ein langsameres oder schnelleres Tempo wählte, als das Orchester bisher genommen hatte, oder eine poetische Nüance einführte, so wurde sofort protestirt, und man ersuchte ihn, die gewohnte Art und Weise beizubehalten, denn Mendelssohn habe das auch so gemacht. Wagner schreibt darüber an Liszt:

„Mein Herr, das ist man nicht gewöhnt," — das ist das ewige Echo, was ich höre! Auch das Orchester kann mir keine Entschädigung bieten: es besteht fast nur aus Engländern, d. i. geschickten Maschinen, die nie in den rechten Schwung zu setzen sind; das Handwerk und das Geschäft ertödten Alles. Ein Publicum, welches — wie mir allgemein versichert wird — sehr für mich eingenommen ist, und doch niemals aus sich heraus gebracht werden kann, das Ergreifendste ganz so wie das Langweiligste hinnimmt, ohne irgendwie zu verrathen, daß es einen wirklichen Eindruck empfangen habe. Dazu dieser lächerliche Mendelssohn-Cultus."

Aber auch für andere Dinge wurde Wagner schwer getadelt. „Von zuverlässigster Seite ist uns mitgetheilt worden," schreibt Dr. Hueffer, „daß Wagner jedesmal, wenn er ein Stück Mendelssohn's dirigiren mußte, langsam und höchst bedächtig ein paar weiße Glacehandschuhe anzog, um den formellen, oder man möchte sagen modischen Charakter dieser Musik anzudeuten." Diese amüsante und harmlose Ironie des von Mendelssohn fortwährend verfolgten Genies fachte den Zorn der Presse natürlich von Neuem an. Dann tadelte man ihn für die „Ueberhebung", die Werke Beethoven's aus dem Kopfe zu dirigiren — denn das sei ja „selbst Mendelssohn" nicht im Stande gewesen. Man machte ihm begreiflich, daß das Publicum darin einen Mangel an Achtung für die classischen Comvoniſten erblicke, und nach einer der Proben für eine Beethoven'sche Symphonie gab er soweit nach, daß er versprach, eine Partitur zu der

öffentlichen Aufführung mitzubringen. Er that dies auch, und nach Beendigung der Symphonie drängten sich die Freunde, die ihm den guten Rath gegeben hatten, an ihn heran und beglückwünschten ihn für das gute Resultat, das aus der Befolgung ihrer Wünsche entstanden war, bis einer von ihnen zufällig einen Blick auf die auf Wagner's Pult liegende Partitur warf und den Titel las: Rossini's „Barbier von Sevilla".*)

Das Philharmonische Orchester war kein schlechtes, wenn man den Maßstab jener Zeit anlegt; wie weit es aber von den modernen Anforderungen entfernt war, die allein Wagner befriedigen konnten, mag aus der Thatsache ermessen werden, daß Concertmeister Sainton jedem der ersten Violinisten den Fingersatz für gewisse Passagen in der Tannhäuser-Ouvertüre vorzeichnen mußte! Außerdem waren unter den früheren Dirigenten, Mendelssohn eingeschlossen, nachlässige Gewohnheiten eingerissen. Der Leser findet sehr lehrreiche Bemerkungen darüber in Wagner's Essay: „Ueber das Dirigiren", aus dem ich einige Sätze anführen will. Ueber die von dem Londoner Orchester befolgten Mendelssohn-„Traditionen" sagt er:

„Die Musik floß wie das Wasser aus dem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unleugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodificirten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrags auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als mezzoforte, es kam zu keinem wirklichen forte wie zu keinem wirklichen piano."

Präger erzählt, daß „das pp im Lohengrin-Vorspiel mit den gradweisen cresc. und dim. dem Orchester, welches früher diese Extrem-Grade von sanft und laut geradezu

*) Wenn diese Anekdote nicht buchstäblich wahr ist, so ist sie doch gut erfunden. Heut zu Tage ist es nicht mehr so selten, daß Symphonien ohne Partitur dirigirt werden, daß es für eine Beleidigung oder ein Verbrechen gehalten wird. Hervorragende Wagner'sche Dirigenten wie Anton Seidl, Thomas und Nikisch thun es gelegentlich, und Hans Richter thut es gewohnheitsmäßig, ja er dirigirt sogar ganze Wagner'sche Opern ohne Partitur.

ignorirte, anfänglich viel zu schaffen machte, wobei die Musiker sich ziemlich erstaunt untereinander anguckten, gleich als ob sie sich frügen, „wie ‚p' und wie laut will er es denn haben." Sie waren aber bereit zu lernen und nach dem ersten Concert schrieb Wagner an Liszt:

„Einzig interessirt mich das Orchester, das mich sehr lieb gewonnen hat und enthusiastisch für mich eingenommen ist." Und als Alles vorüber und er wieder in Zürich war, schrieb er: „Ich wußte, daß es sich stets ohne Widerspruch bemühte, meinen Intentionen, soweit schlechte Gewohnheiten und Mangel an Zeit dies zuließen, nachzukommen."

Die Ereignisse nahmen einen so glatten Verlauf, wie das unter den Verhältnissen erwartet werden konnte, bis das vierte Concert herankam, das am 30. April stattfand. Das Programm war eine für die Philharmonie charakteristische Monstrosität: ein zusammengewürfelter Haufen von guten, schlechten und mittelmäßigen Stücken, dessen ganzer Zweck darin zu bestehen schien, drei oder vier Stunden auszufüllen, ohne auf künstlerische Folge oder Contrast die geringste Rücksicht zu nehmen. Hier ist es: 1. Symphonie von Lucas: 2. Romanze („Hugenotten"), Meyerbeer; 3. Nonetto, Spohr; 4. Arie, Beethoven; 5. Ouvertüre („Beherrscher der Geister"), Weber; 6. Symphonie Nr. 7, Beethoven; 7. Duett, Mozart; 8. Ouvertüre, Onslow!! Dieses Programm verursachte beinahe Wagner's sofortige Rückreise nach der Schweiz.

„An jenem Abend," schrieb Wagner an Fischer, „hatte es mich völlig empört, daß ich nach der A-dur-Symphonie Beethoven's noch ein schlechtes Gesangsstück und eine triviale Ouvertüre von Onslow hatte dirigiren müssen, und wie ich nun einmal bin, erklärte ich in tiefem Mißmuth laut meinen Freunden, ich hätte heute zum letzten Male dirigirt; morgen würde ich meine Entlassung nehmen und heimreisen. Zufällig war hierbei ein Concertsänger R. — ein deutscher Judenjunge — zugegen, er vernahm meine Auslassungen und hat sie jedenfalls auch einem Zeitungsschreiber warm zugebracht. Seitdem sind nun in den deutschen Zeitungen die Gerüchte, die auch Dich irre geführt haben. Ich brauche Dir nicht erst zu sagen, daß es den Vorstellungen meiner Freunde, die mich nach Hause begleiteten, gelang, von meinem im Unmuth vorschnell gefaßten Entschlusse mich abzubringen."

Den Zündstoff für diese Explosion hatte das Gefühl geliefert, daß alle seine Hoffnungen und Wünsche unerfüllt

bleiben würden. Eine ruhige Prüfung der Sachlage hatte ihn überzeugt, daß keine Rede davon sein konnte, durch seine Concerte die Aufführung seiner Opern in London zu ermöglichen, und nur diese Hoffnung hatte ihn veranlaßt, das Engagement anzunehmen. Er konnte sich nicht einmal in dem unzureichenden Concertsaal dem Publicum in geeigneter Weise vorstellen, denn die Directoren waren nicht zu bewegen, mehr als die „Tannhäuser"-Ouvertüre und einige kurze Stücke aus „Lohengrin" den Programmen der acht Concerte einzuverleiben. Er war daher dazu verurtheilt, in unendlich langen Concerten nach ungenügenden Proben schlechte Musik, die er verabscheute, zu dirigiren, und konnte nicht einmal den Musikern seine Methode der Interpretation beibringen. Außerdem war es ihm unter den Umständen unmöglich, an der „Walküre" zu arbeiten. Er schrieb damals an Liszt:

„Ich lebe hier, wie ein Verdammter in der Hölle*). So tief habe ich nicht geglaubt, wieder sinken zu müssen! Wie elend ich mir vorkomme, in diesem mir ganz widerwärtigen Verhältnisse auszuhalten, läßt sich nicht beschreiben, und ich erkenne, daß es eine reine Sünde, ein Verbrechen war, diese Londoner Einladung anzunehmen, die im allerglücklichsten Falle mich doch immer nur weit ab von meinem eigentlichen Wege führen konnte."

Für Philister ist es natürlich schwierig, einen solchen Seelenzustand zu verstehen. Joseph Bennett bezeichnet diese Bemerkungen denn auch als „Sprache, die jeden Leser als lächerliche Uebertreibung berühren müsse," und erklärt offen, es sei Wagner's eigene Schuld gewesen, wenn er sich nicht glücklich fühlte, denn er habe sich einfach „kindischem Eigensinn" und unberechtigter „Selbstquälerei" hingegeben. Herr Bennett hat ganz Recht. „Dieser Mann scheute sich nicht, die Leute zu beschimpfen, deren Geld er aus eigenem Antriebe annahm." Das war sicherlich schändlich, besonders wenn wir bedenken, daß man ihm in Zürich nur fünfzig Francs wöchentlich für seine Dienste als Opern-Dirigent angeboten und er kaum 20 Mark wöchentlich in den vier Monaten

*) Er las damals Dante's „Inferno" und schrieb bald darauf einen langen Brief an Liszt über dieses Werk. (190.)

verdient hatte, die er auf sein Essay „Oper und Drama" verwendet hatte, während der undankbare Mensch hier in London doch 200 Pfund Sterling für 102 Tage oder beinahe 40 Mark für jeden Tag erhielt! Und wie thöricht war es, sich darüber zu beklagen, daß er für jedes Concert nur eine Probe abhalten konnte, denn das ließ ihm doch desto mehr Zeit für andere Sachen, und seine vierzig Mark wurden ihm unter allen Umständen bezahlt! Weshalb nährte er außerdem den thörichten Wunsch, eine seiner Opern vollständig in London aufzuführen, wo doch die Kritiker die Bruchstücke, die sie hörten, schon unbarmherzig zerhackten? Was würden diese Herren von dem „Tannhäuser" gesagt haben, wenn ihr Anführer in der „Times" vom 16. Mai 1855 schrieb:

„Von der Ouvertüre zum „Tannhäuser" haben wir schon gesprochen, und ihre gestrige Aufführung giebt uns keine Veranlassung, unser Urtheil zu modificiren. Ein bombastischerer Aufwand von Ungereimtheit und Lärm ist selten dem Publicum geboten worden, und es mußte Mitleid erregen, wenn man zusah, wie ein so vorzügliches Orchester sich zwecklos abmühte, Dinge zu vollbringen, die doch zu Nichts geführt haben würden, selbst wenn sie ausführbar wären." Und am 12. Juni schrieb derselbe Kritiker: „Selbst die wunderbarste Aufführung könnte diese „Tannhäuser"-Musik nicht annehmbar machen und wir hoffen aus vollstem Herzen, daß keine Aufführung, so großartig sie auch sein möge, jemals dazu führen wird, daß solche sinnlose Mißklänge in England für Kundgebungen gehalten werden, die Etwas mit Kunst oder Genie gemein haben."

Und das sagte der Mann von der „Tannhäuser"-Ouvertüre, die heute eines der populärsten Concertstücke ist! Selbstverständlich hätte Wagner, der damals mit der „Walküre" beschäftigt war, lächeln und glücklich sein sollen, wenn er derartige „Kritiken" über eine vor zehn Jahren geschriebene Oper in den Londoner Zeitungen las. Wenn er das nicht that, so war seine „Selbstquälerei" schuld daran.

Ich habe die allgemeinen Verhältnisse den Zündstoff genannt, der nach dem vierten Concert zu einer Explosion führte und den Entschluß zum Rücktritt reifen ließ. Der kleine Funke aber, der die Explosion hervorrief, war unzweifelhaft ein Zwischenfall, den Präger wie folgt beschreibt:

„Bei der Arie aus den „Hugenotten" fiel der Tenorist Reinhardt nach einer Pause von ein paar Tacten nicht im richtigen Augenblick wieder ein, worauf sich Wagner ihm zuwandte — selbstverständlich ohne dem Orchester Ruhe zu gebieten. Reinhardt richtete sich darauf mit einigen Gesten an das Publicum, um anzudeuten, daß Wagner an dem Fehler schuld sei . . . Wagner wußte wohl, wie unfreundlich ihm die Kritiker gesinnt waren, und mußte erwarten, daß sie aus dem Zwischenfall Capital schlagen würden. Am Ende des ersten Theiles ging ich mit ihm in das Zimmer der Künstler. Seine hochgradige Aufregung und unüberlegten Aeußerungen ließen nichts Gutes erwarten, wie auf den ersten Augenblick zu sehen war. Als wir nach Hause kamen, brach ein wahrer Sturm von Leidenschaftlichkeit los. In seinen besten Zeiten war Wagner impulsiv und ungestüm, und ein derartiger Versuch, ihn als unfähig hinzustellen, entfesselte seine Wuth zu hellster Flamme."

Er war fest entschlossen, sofort nach Zürich zurückzukehren und seinen besten Freunden, Sainton, Lüders und Präger, gelang es nur mit Mühe, ihn aus Rücksicht auf seine Frau zum Bleiben zu überreden.

Und nun betrachte man den charakteristischen Eindruck, den dieses Ereigniß in Deutschland hervorrief. Andere Nationen sind stolz auf ihre großen Männer, selbst wenn sie nicht einmal so sehr groß sind. Bei den Deutschen ist es anders. Sie waren damals gerade eifrig damit beschäftigt, den größten Philosophen, den ihr Vaterland hervorgebracht hat, Arthur Schopenhauer, systematisch todtzuschweigen, und gleichzeitig bemühten sie sich, ihren größten Componisten zu tödten, allerdings nicht indem sie ihn ignorirten, denn das ist bei einem Operncomponisten nicht so leicht, sondern indem sie ihm alle denkbaren Hindernisse in den Weg legten und ihn nach Kräften verleumdeten. Liszt hatte an Wagner geschrieben: „Die englische Auflage des Philisterthums ist um nichts angenehmer als die deutsche, und die Kluft zwischen dem Publicum und uns bleibt überall gleich gähnend." Ich neige mich aber der Ansicht zu, daß Liszt den englischen Philistern Unrecht that. Wäre Wagner ein Engländer gewesen, der in Deutschland Ruhm und Ehre suchte, so hätte Liszt kaum Gelegenheit gehabt, über die Nachricht von dem „Rücktritt" zu schreiben: „In Düsseldorf erzählte man, daß Du schon von London abgereist wärst! Das neidische

Philisterium freute sich sehr über diese Nachricht." So freuten sie sich, als der „Tannhäuser" fünf Jahre später in Paris ein Fiasco erlitt, so freuten sie sich über den finanziellen Mißerfolg der ersten Bayreuther Festspiele vom Jahre 1876 und über alle Unglücksfälle, die Wagner bis an's Ende seines Lebens erlitt.

Gegen das Ende des Aufenthalts in London nahmen die Ereignisse eine etwas günstigere Wendung, theils in Folge des freundlichen Auftretens der Königin, theils weil die Vorliebe für Gerechtigkeit und anständige Behandlung einen der edelsten Züge des englischen Volkscharakters bilden. Die schamlose Hetze, die die Londoner Kritiker gegen den armen Componisten in Scene gesetzt hatten, bewirkte das Gegentheil dessen, was beabsichtigt worden war. Während sie, mit wenigen ehrenwerthen Ausnahmen, auch fernerhin Wagner mit Schmutz bewarfen, bewies ihm das Publicum in immer wärmerer Weise seine Gunst. Im fünften Concert folgte der „Tannhäuser"-Ouvertüre stürmischer Beifall, die ganze Zuhörerschaft erhob sich und wehte mit den Taschentüchern. Wie Herr Anderson Präger mittheilte, „hatte er noch niemals einen solchen Ausbruch von Begeisterung bei einem Concerte der Philharmonie erlebt." Es sollte aber noch besser kommen. Im siebenten Concert wurde die „Tannhäuser"-Ouvertüre auf den Wunsch der Königin wiederholt, die in Begleitung des Prinz-Gemahl zugegen war, obgleich sie derartigen Concerten sonst höchstens einmal im Jahre beiwohnte. Wir wollen Wagner's eigenen Bericht über dieses Ereigniß aus einem an Fischer gerichteten Briefe aufnehmen:

„War es nun an und für sich sehr erfreulich, daß die Königin von meiner so hart compromittirten politischen Stellung (welche von der „Times" noch mit großer Bosheit öffentlich berührt worden war) ganz absah und ohne Scheu einer öffentlichen Aufführung beiwohnte, die ich dirigirte, so gab ihr weiteres Benehmen gegen mich mir endlich noch für alle hier erlittenen Widerwärtigkeiten und gemeinen Anfeindungen eine rührende Genugthuung.

Sie und Prinz Albert, die dem Orchester zunächst voran saßen, applaudirten nach der „Tannhäuser"-Ouvertüre, welche den ersten Theil schloß, mit fast herausfordernder Freundlichkeit, so daß das Publicum in den lebhaftesten andauernden Beifall ausbrach. Während der Pause

ließ mich aber die Königin in den Salon rufen und empfing mich vor ihrem Hofe mit den herzlichen Worten: Ich freue Mich, Ihre Bekanntschaft zu machen, Ihre Composition hat Mich entzückt."

Er fügt hinzu, daß die Königin in einem längeren Gespräche, an dem auch Prinz Albert sich betheiligte, sich nach seinen Werken erkundigte und fragte, ob es nicht möglich sei, sie in's Italienische zu übersetzen und in London aufzuführen. Das mußte er natürlich verneinen, denn seine Erfahrungen hatten ihm gelehrt, daß England für ein solches Unternehmen noch nicht reif war. Wagner schließt seinen Bericht mit den Worten:

„Am Schlusse des Concerts applaudirten die Königin und der Prinz mich wieder sehr freundlich . . . . Am 25. habe ich das letzte Concert und reise am 26. fort, um endlich in meiner ruhigen Zurückgezogenheit meine beiden stark unterbrochenen Arbeiten wieder aufzunehmen."

Weitere interessante Einzelheiten über diesen Vorfall finden wir in einem Briefe an Liszt (Nr. 191), wo er von der Königin und dem Prinzen sagt:

„Diese waren wahrhaftig die ersten Menschen in England, die offen und unverhohlen für mich sich auszusprechen wagten: bedenkt man, daß sie mit einem politisch verrufenen, steckbrieflich verfolgten Hochverräther zu thun hatten, so wird man mir wohl Recht geben, wenn ich den Beiden das recht herzlich danke."

Er sah in dem Benehmen der Zuhörer mit Recht „eine Demonstration gegen die Londoner Kritik" und beschreibt die Scene am Schluß des letzten Concerts mit folgenden Worten:

„Das Orchester erhob sich feierlich, und brach mit dem ganzen, stark gefüllten Saale zugleich in ein so anhaltendes Beifallgeklatsch aus, daß ich wirklich bei der nicht enden wollenden Dauer in Verlegenheit gerieth. Dann drängte sich das ganze Orchester zum Abschiedshändedruck an mich heran, und selbst aus dem Publicum wurden mir endlich von Männern und Frauen Hände gereicht, die ich gehörig drücken mußte. So gewann diese — im Grunde höchst abgeschmackte — Londoner Expedition schließlich noch den Charakter eines Triumphes für mich, wobei mich mindestens die Selbstständigkeit des Publicums, die es diesmal gegen die Kritik zeigte, erfreute. . . . Ueber die Königin habe ich mich wirklich gefreut; einzelnen Freunden habe ich selbst große Freude gemacht — und somit bosta —! Die neue „Philharmonie" möchte mich für das nächste Jahr haben: was will ich mehr?"

Die alte Philharmonie scheint ihre Offerte nicht erneuert zu haben.

Als Liszt von dem günstigen Abschluß hörte, rieth er seinem Freunde mit seinem angeborenen Optimismus („Ende gut, Alles gut,") Arrangements für die nächste Saison zu machen, aber Nichts hätte Wagner veranlassen können, dieses widerwärtige Experiment zu wiederholen. Die ausgesprochene Gunst der Königin und die Sympathie des Publicums hätte ihn vielleicht im folgenden Jahre zu einem populären Helden gemacht, aber sein Ehrgeiz sehnte sich nach Höherem als dem Dirigiren endloser, aus unkünstlerisch zusammengestellten Stücken bestehender und ein buntes Allerlei bildender Concertprogramme, wobei er noch in der Ausführung seiner Intentionen behindert war und von der ganzen Presse für Alles, was neu und poetisch in seinen Auslegungen genannt werden könnte, auf das Heftigste angegriffen wurde. Mit der beinahe einzigen Ausnahme der „Daily News" (deren Musikrecensent George Hogarth, der Schwiegervater Dickens', war) trat ihm die gesammte Presse feindselig gegenüber*), und bis zu welchen Gemeinheiten sich diese armseligen Scribenten verstiegen, geht daraus hervor, daß Davison die Saison von 1855 eine der „ungünstigsten in finanzieller Beziehung, die die Philharmonie durchgemacht," nennt, während Dr. Hueffer schreibt: „Herr W. G. Cusins, königlicher Musikdirector und mehrere Jahre Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft, hat mir versichert, daß die Saison von 1855 in finanzieller Hinsicht außerordentlich erfolgreich war." In einem späteren Capitel werden wir erfahren, daß Davison schließlich ein reuiger Freund Wagner's wurde und daß sein Opfer ihm die früheren Sünden bereitwillig vergab. Aber diese saumselige Versöhnung konnte einen Mann wie Wagner, der so außerordentlich empfindlich für Kritik war, nicht für alle die vergifteten Pfeile entschädigen, die im Jahre 1855 aus den Redactionen der „Times" und „Musical World" in sein Herz geschossen wurden. Man betrachte folgende Blüthenlese:

*) Einige der Urtheile Chorley's (vom „Athenäum") und Anderer findet der Leser in Präger's interessanten Mittheilungen.

„Das Resultat bestand in einer Reihe von Aufführungen von beispielloser Schwachheit" — „Richard Wagner ist überhaupt gar kein Musiker." — „Die Excommunicirung reiner Melodie." — „Absolutes Chaos." — „Wilde, zügellose und demagogische Kakophonie." — „‚Lohengrin' ist eine unzusammenhängende Masse von werthlosem Gerümpel." „‚Tannhäuser' ist unerträglich langweilig." — „Der ‚Fliegende Holländer' der scheußlichste und abscheulichste von allen" u. s. w.

Heinrich T. Finck

Wagner und seine Werke.

Band II.

Wagner
und seine Werke.

Die Geschichte seines Lebens

mit kritischen Erläuterungen

von

Heinrich T. Finck.

Deutsch von **Georg v. Skal.**

Band II.

Breslau.
Verlag der Schlesischen Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt
v. S. Schottlaender.
Leipzig: E. F. Steinacker. 1896. New-York: Gustav E. Stechert.

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt des zweiten Bandes.

	Seite
Die letzten Jahre der Verbannung	1
Rückkehr nach Zürich	1
Vollendung der „Walküre“	2
Drei Besuche Liszt's	7
Wagner's Urtheil über Liszt's Musik	14
Wie Wagner componirte	20
Die Freude am Schaffen	29
Zwei Acte des „Siegfried“	30
Weshalb Tristan den Siegfried unterbrach	37
Paris, Tausig und Minna	40
Ein venetianisches Liebesduett	45
Am Vierwaldstätter See	51
Wieder in Paris	55
Concerte in Paris und Brüssel	57
Tannhäuser und der Jockey-Club	60
Die Pariser Version	75
Französische Dichter und französische Kritiker	77
Berlioz, Auber und Rossini	80
König Ludwig findet Wagner	88
Ist Tristan unmöglich?	89
Weshalb Wagner Concerte gab	93
Die „Meistersinger“ werden componirt	96
Einige Moment-Aufnahmen	100
Trennung von Minna	104
König und Componist	106
Der Boden wird gepflügt	112
Feinde an der Arbeit	114

Seite
Tristan und Isolde in München 119
Das zweite Bayreuth 119
Proben und Aufführungen 120
Die Handlung des Dramas 124
Eine Dichtung für Dichter 128
Eine Partitur für Musiker 131
Was ist Melodie? 138
Romantische Liebe in Wagner's Opern 145
Komische Kritiken über Tristan 154
Politisches und Persönliches 158
Wieder verbannt 158
Ein ideales schweizer Heim 164
Königlicher und anderer Besuch 166
Liebe zum Luxus 173
Die Liebe zu Thieren 178
Muthwille und Humor 185
Wagner's einzige komische Oper 190
Erste Aufführung der „Meistersinger" 190
Die Handlung der „Meistersinger" 195
Die Dichtung und die Musik 200
Der Chor in Wagner's Opern 208
Beckmesser'sche Kritiken 212
Jensen, Dresden und Wien 214
Von München nach Bayreuth 217
Rheingold und Walküre in München 217
Zweite Heirath und Siegfried-Idyll 220
Schopenhauer und Wagner 222
Ein thörichtes Libretto 226
Der Kaisermarsch und Erfolge im Ausland . . . 230
Tausig's glücklicher Gedanke 232
Weshalb Bayreuth? 236
Die Grundsteinlegung 238
Ist es ein nationales Unternehmen? 242
Villa Wahnfried 248
Das Nibelungen-Theater und das unsichtbare Orchester 252

Seite
Nibelungen- und andere Proben 258
Das erste Bayreuther Festspiel 265
Eine scandalöse Rede 276
Der Ring des Nibelungen 282
Das Rheingold 282
Die Walküre 294
Siegfried, das Wald-Drama 306
Die Götterdämmerung 320
Nibelungen-Kritiker und Propheten 331
Die Parsifal-Periode 338
Finanzielles Ergebniß der Nibelungen-Festspiele . 338
Das Londoner Musikfest 340
Pläne für die Zukunft 343
Bayreuther Blätter. — Letzte Essay's 346
Vivisection und Vegetarianerthum 348
Das reisende Wagner-Theater 350
Nochmals der „Circus Hülsen" 355
Parsifal wird componirt 358
Erstes Parsifal-Festspiel 361
Die Handlung in Parsifal 364
Poetische, malerische und musikalische Eigenschaften 371
Parsifal-Kritiker 387
Die erste Aufführung 389
Die letzten sieben Monate 393
Im Palazzo Vendramin 393
Wiederaufführung eines Jugendwerkes 398
Krankheit und Tod 401
Bestattung in Bayreuth 405
Wagner und Wagnerthum 409
Persönliche Züge 409
Poetische Eigenthümlichkeiten 421
Sage und Musik 428
Gesangsstil 430
Leitmotive 445
In Amerika 455

Die letzten Jahre der Verbannung.

Rückkehr nach Zürich.

„Punch" hatte Recht, als er die „Zukunftsmusik" als „promissory notes" bezeichnete. Auch Wagner erkannte, daß noch viele Jahre vergehen würden, ehe diese „Noten" in Gold eingelöst werden könnten, und verließ daher London am Morgen nach dem letzten Concert in größter Eile. Aus Paris schrieb er Praeger, er sei glücklich, wieder auf dem Continent angekommen zu sein, und hoffe, recht bald an die Arbeit gehen zu können, „das Einzige, war mir das Leben noch als Genuß läßt." Er hatte auch seine Frau nicht vergessen, sondern ein Packet feine Spitzen für sie geschmuggelt. Eine Woche später schrieb er aus Zürich und machte Praeger in seiner scherzhaften Weise Vorwürfe, daß man ihm die wichtigsten Neuigkeiten aus London nicht mittheile:

„Du hättest mir doch wenigstens schreiben können, daß Du froh wärest, mich los zu sein? Und wie sich Schwester Leonie befindet? Was Henri macht? Ob Gipsy (der Hund) endlich in die Welt getreten ist? Ob die Katze noch ihren bösen Husten hat? Gott, wie viele Dinge giebt es, die ich durchaus wissen müßte, wenn ich ganz ruhig sein sollte! — Ich für mein Theil faullenze für jetzt noch stark: meine Frau hat mir eine herrliche Hausjacke gemacht und wundervolle seidene Hausſommerhosen; in denen wälze ich mich von einem Canapé zum andern und — sehne mich nach Arbeit."

Seine Frau war entzückt, als sie beim Auspacken des Koffers bemerkte, wie sorgfältig Schwester Leonie (Praeger's Frau) die Garderobe Wagners in Ordnung gehalten hatte. An Leonie schrieb Wagner kurze Zeit darauf einen langen

Brief in französischer Sprache, den Jeder in Praeger's Buch nachlesen kann, wenn er zu wissen wünscht, bis zu welchem Grade Wagner jene Sprache beherrschte.

Auch die anderen intimen Londoner Freunde, Sainton und Lüders, wurden durch Grüße und Briefe an ihn erinnert. Als zwanzig Jahre später die Vorbereitungen für die ersten Bayreuther Festspiele im Gange waren, schrieb Concertmeister Sainton an Wagner, um zu ermitteln, ob der letztere sich seiner noch erinnere. Die Antwort gewährt uns einen Einblick in die herzliche Dankbarkeit, die der Meister seinen wirklichen Freunden gegenüber stets empfand und an den Tag legte, und sie macht uns ferner mit einer höchst wichtigen Thatsache bekannt. Hier folgt die Uebersetzung:

„Es war nicht nöthig, die Erinnerung an Sie in mir von Neuem zu erwecken. Ich habe meiner Frau die Geschichte meines ganzen Lebens dictirt, weil sie Alles wissen wollte. Das ist nun Alles geschrieben und wird meinem Sohne hinterlassen werden, der es nach meinem Tode veröffentlichen soll. Und Sie? Sie bilden sich vielleicht ein, daß Sie in dieser Biographie keine Rolle spielen werden? Den Teufel! Nr. 8 Hind Str. Und Lüders? Die ganze Geschichte von Euch Beiden ist in diesem Manuscript niedergelegt, von Helsingfors bis Toulouse (über Hamburg). Und London? Karl der Große? Wo haben Sie Ihren Verstand, mein theurer Freund*)?"

Vollendung der „Walküre".

Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach der Schweiz traf er Vorbereitungen zur Vollendung des zweiten Dramas der Nibelungen-Tetralogie. Wie bereits mitgetheilt wurde, hatte er die Composition dieses bereits im Juni 1854 begonnen. Auch diese Arbeit unternahm er mit der ihm eigenen geistigen Elasticität und dem Enthusiasmus, der ihm alle früheren Werke im Vergleich zu dem jetzt zu schaffenden unbedeutend erscheinen ließ. „Jetzt muß es an

*) Nach diesem Briefe (dessen französisches Original in Hüffers „Half a Century of Music in England" enthalten ist) dürfen wir auf weitere interessante Mittheilungen über den Londoner Aufenthalt rechnen, wenn die Autobiographie veröffentlicht wird.

die Composition der ‚Walküre' gehen, die mir ganz herrlich in den Gliedern liegt," schreibt er an Liszt, und am 3. Juli sagt er: „Die ‚Walküre' ist angefangen: Du, jetzt geht es doch erst los!" In wenig mehr als einem halben Jahre war der Entwurf der gigantischen Partitur vollendet, und im Januar 1855 war Wagner bereits mit der Instrumentirung des ersten Acts beschäftigt. Als er seine Koffer für die Reise nach London packte, nahm er seine Notizen mit, weil er hoffte, die Partitur des ganzen Dramas in England vollenden zu können. Die Hoffnung verwirklichte sich nicht; einmal sagte ihm das Klima nicht zu und konnte den für seine schöpferische Kraft nothwendigen Antrieb nicht liefern, dann aber zerstörten die mit seiner Thätigkeit als Dirigent verbundenen Aergernisse und das Fehlschlagen seiner Pläne für die Aufführung seiner Opern, was ihm an Thatkraft und Schaffenslust geblieben war. Im April klagt er, daß er durch London in seiner Arbeit schrecklich in Rückstand gerathen ist und eben erst den ersten Act vollendet hat.

„Alles hängt mir wie Blei am Geist und Leibe: meinem Hauptwunsche für dieses Jahr, sogleich nach meiner Rückkehr auf dem Seelisberge den ‚jungen Siegfried' beginnen zu können, muß ich nun schon entsagen; denn schwerlich bringe ich es hier über dem zweiten Act der „Walküre". Wie ich nun einmal geworden bin, brauch' ich ein sehr weiches, sanft umschließendes Element, um mich froh zur Arbeit zu fühlen: dieses ewige mich-zusammenballen-müssen zur Abwehr giebt mir nur Trotz und Verachtung, aber keine Liebe zur Expansion, zur Production."

Das Londoner Klima raubte ihm auch den letzten Rest seiner Singstimme, was er sehr bedauerte, weil es ihm die Möglichkeit nahm, den ersten Act der „Walküre" mit Klindworth durchzunehmen, der bereits einen Clavierauszug gemacht hatte und ihm „famos spielte". Klindworth war es, der den ganzen „Ring des Nibelungen" für das Clavier arrangirte, welches Instrument er als specieller Schüler Chopins durch und durch beherrschte. Es mag hier angeführt werden, daß Wagner in Bezug auf die Clavier-Arrangements seiner Opern sehr glücklich war; Uhlig arrangirte „Lohengrin", Klindworth den „Ring des

Nibelungen", Hans von Bülow „Tristan" und Tausig die „Meistersinger". Josef Rubinstein's „Parsifal"-Arrangement ist weniger zufriedenstellend als die anderen, aber sein nach der Pariser Version gearbeiteter „Tannhäuser," ist natürlich der älteren Ausgabe vorzuziehen.

Nach der Rückkehr nach Zürich übte der Klimawechsel einen vorzüglichen Einfluß auf Wagner aus und er fühlte von Neuem den Drang, die „Walküre", die er gegen das Ende des Londoner Aufenthaltes vollständig hatte liegen lassen, wieder in Angriff zu nehmen. Er blieb aber nicht lange in Zürich, denn der benachbarte Seelisberg reizte ihn mit seiner reinen Luft und der ausgedehnten Aussicht auf die Alpen. Auf diesem Berge, den er in seinen Briefen fortwährend als einen idealen Platz zum Arbeiten schildert („das ist die liebste Entdeckung, die ich in der Schweiz gemacht habe," schreibt er an Liszt, „es ist da oben wonnevoll, so schön — daß ich voll Sehnsucht bin, wieder hinauf zu gehen, — dort zu sterben!"), hatte er im Laufe dieses Sommers den „jungen Siegfried" zu vollenden gehofft, nun mußte aber zunächst die „Walküre" aus der anregenden Umgebung Nutzen ziehen. Aber selbst auf diese Bergesspitze verfolgte ihn sein gewohnheitsmäßiges Unglück, indem Krankheiten in seinem Hause eingezogen. „Meine Frau macht mir große Sorge," schrieb er an Praeger, „die immer bedenklich kränkelt und mich sehr trübe stimmt. Mit Mühe und Noth habe ich nun meine Arbeit wieder aufgenommen, weil sie einzig mir Vergessen und Freiheit gewährt." Bald aber warf auch ihn Krankheit nieder und fesselte ihn mehrere Wochen an's Bett. Am 3. November war er immer noch auf dem Seelisberg, von wo aus er an Praeger schrieb, er schleppe sich nur mit Mühe durch das Leben, das eine Last für ihn sei, seine einzige Freude sei die Arbeit und sein größter Schmerz der Verlust der Lust zur Arbeit, während sein größtes Unglück in den Verstümmelungen bestehe, denen seine Werke unterworfen wären und die immer schlimmer würden, falls er in der Verbannung sterben sollte. Während der letzten

Monate, fügt er hinzu, hatte er einen Theil seiner alten Begeisterung wieder erlangt, als die Krankheit alle seine Pläne vernichtete. Einige Sätze aus einem undatirten*) Briefe an Liszt (Nr. 196) zeigen uns seine Gemüthsstimmung in noch viel düstereren Farben:

„Meine innerliche Verstimmung ist unbeschreiblich; oft starre ich Tage lang auf das Notenpapier hin und finde keine Erinnerung, kein Gedächtniß, keinen Sinn für meine Arbeit mehr. Wo soll mir die Lust herquellen? . . . Als ich das ‚Rheingold' begann und schnell beendigte, war ich eben noch voll von dem Zusammensein mit Dir und den Deinigen. (Liszt hatte ihn besucht, wovon sehr bald erzählt werden wird.) Jetzt ist nun seit fast zwei Jahren Alles um mich verstummt, und alle meine Berührungen mit der Außenwelt sind nur verstimmend und beängstigend. — Glaub' mir, das geht nun nicht mehr lange; — wenn mein äußeres Geschick nicht bald eine andere Wendung bekommt, wenn ich nicht bald die Möglichkeit gewinne, Dich öfter zu sehen und eines meiner Werke hie und da zu hören oder aufzuführen — dann muß der Quell in mir vertrocknen, und es hat ein Ende. So geht das unmöglich mehr! . . . ‚Die Walküre' ist nun mit Mühe zur Hälfte — selbst schon in der Reinschrift — fertig: jetzt habe ich sogar acht Tage lang wegen Krankheit gar nicht arbeiten können; wenn es so fortgeht, möchte ich fast zweifeln, je dieses Werk aus den Skizzen heraus vollenden zu können".

In der ganzen Geschichte menschlicher Geistesthätigkeit begegnen wir sicherlich keinem staunenswertheren Schauspiel als dem künstlerischen Heroismus, den Wagner an den Tag legte, indem er seine gigantische Tetralogie begann und fortsetzte, obgleich er fest überzeugt war, er werde nie ihre Aufführung erleben. Man muß berücksichtigen, daß damals, fünfzehn Jahre nach der ersten Aufführung des „Rienzi" in Dresden, noch keine seiner Opern außerhalb Deutschlands gehört worden war; daß die entsetzlich in die Länge gezogenen Unterhandlungen über die Aufführung des zehn Jahre alten „Tannhäuser" in Berlin noch nicht beendet waren; daß in Wien, München und Stuttgart bis dahin noch keine einzige seiner Opern gegeben worden, und daß es der Gipfel der Thorheit war, irgend welche Hoffnungen auf Riesenwerke, wie

*) Wagner war sehr nachlässig im Datiren seiner Briefe, besonders wenn er unter großer Aufregung oder Niedergeschlagenheit litt, wie während des Aufenthalts in London.

er sie jetzt zu schaffen im Begriff war, zu bauen, so lange seine verhältnißmäßig leichten und populären Opern nicht in angemessener Weise aufgeführt werden konnten und ihm nicht die Mittel zum Lebensunterhalt lieferten. Kann ein Mensch, der diese Thatsachen im Auge behält, Wagner's künstlerischem Charakter, seinem sittlichen Muth und seiner Ergebenheit für die selbstgewählten Ideale den schuldigen Tribut versagen? Die soeben angeführten Worte tiefster Verzweiflung beweisen aber, daß die Opfer, deren er fähig war, nicht ohne harte Kämpfe und Seelenqualen schlimmster Art gebracht wurden.

Wir sind jetzt in der Lage, zu verstehen, weshalb die Partitur der „Walküre" so langsam vorauging, daß das Ende des Dramas erst im April 1856 erreicht wurde. Am 3. October 1855 sandte Wagner die ersten beiden Acte an Liszt und begleitete sie mit höchst interessanten kritischen Erläuterungen, welchen nachstehender pathetischer Ausruf folgt:

„Sollte Dir aber gar Nichts an meiner Partitur gefallen, so wirst Du wenigstens auch diesmal Dich an meiner Handschrift erfreuen; auch die Vorsorge durch die rothen Striche wird Dir sinnreich erscheinen. Diese Vorstellung auf dem Papier wird wahrscheinlich die einzige sein, die ich von der ganzen Arbeit erreiche; deswegen halte ich mich völlig mit Satisfaction bei der Copie auf."

In dem Trauerspiel, das Wagner's Leben bildete, war eine Quelle des Trostes vorhanden, die niemals versiegte: das große, warme Herz Franz Liszt's, das edelste Herz, das je in eines Künstlers Brust schlug. So heiß sehnte sich der arme verbannte Componist, der seine eigenen Partituren weder aufführen, noch auf dem Clavier spielen konnte, nach einem Worte der Ermuthigung und des Mitgefühls, daß er nicht auf die Vollendung des ganzen Dramas warten konnte, sondern schon die ersten beiden Acte an Liszt schickte. Und wie entsprach der Letztere der auf ihn gestellten Erwartung?

„Deine „Walküre" ist angelangt — und gerne möchte ich Dir dafür tausendstimmig und tausendfach Deinen Lohengrin-Chor zusingen: „Ein Wunder — ein Wunder!" Liebster Richard, Du bist wahrlich ein göttlicher Mensch! — und meine Freude besteht darin, Dir nachzufühlen

und zu folgen. Mündlich Mehreres über Dein prachtvoll ungeheuerliches Werk, welches ich . . . in „großer innerer Aufregung" durchlese."

Die Fürstin Wittgenstein legte dem Componisten auch ihren Tribut zu Füßen, indem sie schrieb: „Ich habe bei der Scene zwischen Siegmund und Sieglinde schwere Thränen vergossen! — Das ist schön wie die Liebe, wie die Unendlichkeit, wie Erde und Himmel." Welche Vorzüge genoß diese Frau! Sie durfte zuhören, wie der größte Pianist, den die Welt gekannt, für sie und sie allein die Partituren des größten aller dramatischen Componisten spielte, ehe noch die Tinte auf den Blättern trocken geworden war!

Sobald der letzte Act vollendet worden war (im April) wurde er ebenfalls sofort an Liszt geschickt, begleitet von den folgenden Worten:

„Ich bin nun ungeheuer verlangend, zu wissen, wie Dir der letzte Act gefiele, denn ich habe ja außer Dir Niemand, dem ich das eigentlich mit Erfolg mittheilen könnte. Er ist gerathen; wahrscheinlich das Beste, was ich noch geschrieben." Wieder war sein Urtheil das richtige. „Ein furchtbarer Sturm — der Elemente und der Herzen — der sich allmählich bis zum Wunderschlaf Brünnhildens besänftigt."

Und wieder findet die Sehnsucht Ausdruck, die nur durch einen Besuch Liszt gestillt werden konnte: „Ach! daß Du noch so lange von mir fern bleiben mußt!! kannst Du nicht schnell einmal einen kleinen, plötzlichen Ausflug zu mir machen??"

Drei Besuche Liszt's.

Da Wagner den Freund nicht in Weimar besuchen konnte, ohne befürchten zu müssen, für seine politische Thätigkeit im Jahre 1849 in's Gefängniß geworfen zu werden, so war eine Zusammenkunft nur möglich, wenn Liszt nach Zürich kam. Das that er dreimal während der Jahre der Verbannung, und außerdem trafen sich die Beiden wiederholt auf neutralem Boden, wie z. B. in Paris. Am 11. Juli 1853 schrieb Wagner: „Mit Liszt habe ich jetzt eine wilde Woche durchschwärmt." Der zweite Besuch wurde im October desselben Jahres gemacht, und diesmal war Liszt von Richard Pohl begleitet, der uns erzählt, daß Wagner

den Freunden die soeben vollendete Nibelungen-Dichtung vorlas und Liszt Bach und die letzten Sonaten Beethoven's spielte. Frau Wille berichtet, wie herzlich die Freunde sich bei Liszt's Ankunft umarmten, und theilt eine interessante Anekdote mit. Ihr Gatte fragte Liszt, ob keine Möglichkeit bestände, Erlaubniß zur Rückkehr Wagner's nach Deutschland auszuwirken, worauf der große Pianist erwiderte, er kenne keine Bühne, auf der Wagner's Werke in angemessener Weise aufgeführt werden könnten, dazu seien ein Theater, Sänger, Orchester und alle anderen Zuthaten genau nach den Wünschen Wagner's nöthig. Wille erklärte: „Das würde wahrscheinlich eine Million kosten," was Liszt zu dem prophetischen Ausruf — in französischer Sprache, in die er immer verfiel, wenn er erregt war — veranlaßte: „Il l'aura! Le million se trouvera!"

Diese Besuche Liszt's waren für Wagner, was die Anwesenheit Freia's für die Götter im „Rheingold" bedeutet, eine Quelle der Gesundheit, des Frohsinns und der Verjüngung.

„Nachdem wir Dich uns hatten entführen sehen" schrieb er an Liszt am 15. Juli 1853, „sprach ich mit Georg kein Wort mehr: still kehrte ich nach Haus zurück, Schweigen herrschte überall! So ward kein Abschied gefeiert, Du lieber Mensch: aller Glanz war von uns gewichen! O, komm bald wieder! lebe recht lange mit uns! Wenn Du wüßtest, welche Gottesspuren Du hier hinterlassen: Alles ist edler und milder geworden, Großheit lebt in engen Gemüthern auf — und Wehmuth deckt Alles zu!"

Hat es jemals wieder solche Freundschaft gegeben, wie die, welche diese beiden Musiker verband? Nothwendigerweise blieb die Bethätigung der gegenseitigen Zuneigung ganz auf Liszt beschränkt, denn Wagner war nicht in der Lage, Etwas für den Freund zu thun, während dieser die Macht und die Gelegenheit hatte, Wagner zu helfen. Auch knauserte er nie mit den Worten, die für Wagner's kranke Seele ein wirksamerer Heilbalsam waren, als alle Thätigkeit zur Förderung seiner Opern und zur Befriedigung persönlicher Bedürfnisse. „Du bildest jetzt schon, und stets mehr den concentrischen Herd jeglich edlen Wollens, hohen Empfindens und ehrlichen Bestrebens in der Kunst," schrieb Liszt 1853. Und dieses

Gefühl wurde mit den Jahren immer stärker. „Meine Passion für Deine Ton- und Wort-Dichtungen veranlaßt mich einzig und allein, meiner capellmeisterischen Thätigkeit nicht zu entsagen." Liszt arbeitete sogar einen Plan für eine Goethe-Stiftung in Weimar aus, aus der alljährlich Preise für werthvolle neue Kunstwerke vertheilt werden sollten, wobei er speciell das im Entstehen begriffene Nibelungen-Drama im Auge hatte. Wurde Liszt jemals der unaufhörlichen Ansprüche auf sein Mitgefühl, seine Zeit und seine Hilfsmittel überdrüssig? Man lese seine Briefe, und man wird von dem Gegentheil überzeugt werden. Er dringt sogar fortwährend in Wagner, ihn wissen zu lassen, was er für ihn thun könne. Geradezu pathetisch wirkt es, wie er sich entschuldigt, wenn er einmal Wagner's Wünsche nicht erfüllen kann, wie er es bedauert und zu erklären versucht, weshalb er es nicht zu thun im Stande ist, und wie er sein herzliches Mitgefühl als möglichen Ersatz anbietet, „denn ich glaube wahrlich nicht, daß es viel Menschen auf diesem Erdball giebt, die eine so innige und beständige Mitempfindung Jemandem inspirirt haben, als Du mir." Das war im Jahre 1856, und am 22. August 1859 schreibt er Wagner, seine Büste schmücke immer seinen Schreibtisch — „und natürlich ohne andere Celebritäten-Gesellschaft — kein Mozart — kein Beethoven — noch Goethe und wie sie alle heißen, die in dieser Stube, die das Herz des Hauses ist, nicht admittirt werden."

Auf der anderen Seite sind niemals Gefälligkeiten mit tieferer Dankbarkeit entgegengenommen worden. In vielen Briefen Wagner's findet dieses Gefühl Ausdruck:

„Du hast mir zum ersten und einzigsten Male die Wonne erschlossen, ganz und gar verstanden zu sein." „Deine Freundschaft ist das wichtigste und bedeutsamste Ereigniß meines Lebens." „Ohne Deine Anregungen müssen meine geringen musikalischen Fähigkeiten ihre Ergiebigkeit verlieren." „Ich habe ein Recht an Dich, wie an meinen Schöpfer! Du bist der Schöpfer desjenigen, der ich jetzt bin: ich lebe jetzt durch Dich — das ist keine Uebertreibung." „Wo hat je ein Künstler, ein Freund für den andern das gethan, was Du für mich thatest! Wahrlich, wenn ich an der ganzen Welt verzweifeln möchte, hält mich ein einziger Blick auf Dich wieder hoch, hoch empor, erfüllt mich mit

Glauben und Hoffnung. Ich begreife nicht, was ich seit vier Jahren ohne Dich geworden wäre: und was hast Du aus mir gemacht! Es ist hinreißend schön, Dir in diesem Zeitraume von mir aus zuzusehen! Da hört der Begriff und das Wort ‚Dank' auf von Inhalt zu sein!"

Wie gewöhnlich folgt diesem Ausbruch von Dankbarkeit die Bitte an den Freund und Wohlthäter, recht bald einen Besuch in Zürich zu machen.

Freundschaft dieser Art ist in unserer Zeit, in der romantische Liebe an ihre Stelle getreten zu sein scheint, eine so seltene Erscheinung, daß man mir verzeihen wird, wenn ich noch zwei kurze Aussprüche anführe, deren ersterer von Wagner kommt, während Liszt den zweiten that:

„Wenn ich Dir mein Liebesverhältniß zu Dir beschreiben könnte! Da giebt es keine Marter, aber auch keine Wonne, die in dieser Liebe nicht bebte! Heute quält mich Eifersucht, Furcht vor dem mir Fremdartigen in Deiner besonderen Natur; da empfinde ich Angst, Sorge — ja Zweifel — und dann wieder lodert es wie ein Waldbrand in mir auf, und Alles verzehrt sich in diesem Brande, daß es ein Feuer giebt, das nur der Strom der wonnigsten Thränen zu lösen vermag. Du bist ein wunderbarer Mensch, und wunderbar ist unsere Liebe! Ohne uns so zu lieben, hätten wir uns nur furchtbar hassen können."

Und Liszt zollt in seinem Testament dem Freunde diesen letzten Tribut:

„Sein Genius ist mir eine Leuchte gewesen; ich bin ihr gefolgt, und meine Freundschaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenschaft behalten. Zu einem gewissen Zeitpunkt hatte ich für Weimar eine neue Kunstperiode geträumt, ähnlich wie die von Karl August, in der Wagner und ich die Führer gewesen wären, wie früher Goethe und Schiller — aber ungünstige Verhältnisse machten diesen Traum zu nichte*)."

Nach Vollendung der „Walküre" wurden die Einladungen und Bitten um einen Besuch, die von Wagner an Liszt ergingen, immer ungestümer. Zu der Sehnsucht nach persönlichem Verkehr war noch ein anderes Motiv getreten: der brennende Wunsch, zu hören, wie seine Nibelungen-Partituren, so weit sie vollendet waren, wenigstens auf dem Piano klingen würden. Wagner konnte sie nicht selbst auf dem Clavier

*) La Mara, „Classisches und Romantisches aus der Tonwelt," 1892, Seite 271.

spielen, für Orchester-Aufführungen vermochte er nicht zu bezahlen, und seine politische Lage machte es ihm unmöglich, dorthin zu gehen, wo Aufführungen möglich gewesen wären. Daher mußte der Prophet zum Berge gehen: Liszt mußte nach Zürich kommen und die Nibelungen-Partituren durchspielen. Liszt war auch keineswegs abgeneigt, da er sich aber verpflichtet hatte, seine Graner Messe zu componiren und in Ungarn zu dirigiren, so konnte er seinen Besuch erst im October 1856 machen. Inzwischen erfreute er sich an den Partituren des „Rheingold" und der „Walküre", die für ihn, wie er schrieb,

„die fabelhafte Anziehungskraft eines Magnet-Berges hatten, der Schiffe und Schiffer unwiderstehlich fest an sich klammert. H. ist seit ein paar Tagen bei mir, und ich konnte ihm die Freude nicht entziehen, Dein Walhall zu beschaulichen; und so klimpert und klappert er das Orchester am Clavier, während ich die Gesangs-Stimmen heule, stöhne und brülle. Dies als Präludium zu unserer großen Aufführung in Deinem Züricher Palais, worauf ich mich sehnlichst freue."

Er freute sich aber lange nicht so sehr wie Wagner. Dieser arme, jetzt dreiundvierzig Jahre alte Mann hatte es noch nicht dazu gebracht, ein anständiges Clavier zu erwerben, und ein recht mittelmäßiges Instrument mußte die Hilfe liefern, die bei der Composition von „Rheingold" und „Walküre" nothwendig war. Als Liszt's Besuch herannahte, erkannte er, daß ein derartiges Clavier für den größten Pianisten der Welt nicht genügen könnte. Es mußte Etwas geschehen, um ihn würdiger zu empfangen. Ein Erard erster Klasse war nöthig — und — selbstverständlich — glücklicher Gedanke! Liszt selbst mußte das Instrument verschaffen! Nicht gerade als ein Geschenk, obgleich kein Grund vorhanden war, sich dagegen aufzulehnen, sondern Liszt könnte an die Wittwe Erard schreiben und sie bitten, einen Flügel zu senden und dafür Bezahlung in weit auseinanderliegenden Raten anzunehmen, etwa 500 Francs jährlich. [1]

[1] „Schreib ihr, Du besuchest mich alle Jahre drei Mal(!) und da müßtest Du durchaus einen besseren Flügel als den alten hinkenden haben. Mache ihr hunderttausend Flausen weis, binde ihr auf, es sei für sie ein Ehrenpunkt, daß in meinem Haus ein Erard stünde. Kurz

denke nicht nach, sondern verfahre unverschämt genial. Ich muß einen Erard haben!"

Liszt war nicht der Mann ein solches Verlangen abzuschlagen: „Ob Madame Erard einen Flügel so vortheilhaft placiren wird, als Du mir es angedeutet, ist eine fragliche Frage, über welche ich gelegentlich bei ihr anfragen werde." Zweifelsohne that er das, und zwar mit Erfolg, denn wir lesen in einem Briefe aus dieser Zeit von Hans von Bülow an Richard Pohl:

„Bringe doch in die Brendel'sche Zeitung die Notiz, daß Mad. Erard dem Componisten des ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' einen wundervollen Flügel (I. Qualité) verehrt habe."

Aus Wagner's Unfähigkeit, seine eigenen vollendeten Partituren auf dem Clavier zu spielen, können wir die Lehre ziehen, daß selbst ein großer Componist dieses Compendium der musikalischen Instrumente nicht gering schätzen sollte. Wagner erzählt uns in seiner „Autobiographischen Skizze" mit einem gewissen Stolz, er habe nie Clavier spielen gelernt. In dem Essay, „Oper und Drama" (IV, 9. und 10) giebt er seiner Verachtung für dieses Instrument noch mehr Nachdruck, indem er es „tonlos" nennt und es beschuldigt, „die Musik nur zu schildern". Und in einer Anmerkung fügt er hinzu:

„Mir gilt es wahrlich nicht bedeutungslos, daß derjenige Claviervirtuos, der in unseren Tagen nach jeder Seite hin die äußerste Spitze des Virtuosenthumes kundthat, daß der Wundermann des Claviers Liszt, gegenwärtig mit so machtvoller Energie dem tönenden Orchester und gleichsam durch dieses Orchester der lebendigen menschlichen Stimme sich zuwendet."

Es fanden sich aber Gelegenheiten, bei denen das Clavier nicht verachtet werden durfte, und eine davon war die Aussicht, daß Liszt nach Zürich kommen würde, um seinem nach Musik lechzenden Freunde die neuen Partituren vorzuspielen. So sehnsüchtig wünschte Wagner die „Walküre" von Liszt zu hören, daß der Besuch vom Jahre 1856 wiederholt verschoben wurde:

„Der Gedanke, auch diese Arbeit ganz mit Dir durchgehen zu können, ist meine einzige Hoffnung auf Gewinn davon. Ich selbst bin auch ganz unfähig, am Clavier mich damit zu befassen, so daß ich selbst

Etwas davon hätte. Das kannst nur Du mir vorführen. Somit sinne ich darauf, nicht eher mit Dir zusammen zu kommen, als bis ich das Ganze mit Dir durchnehmen kann."

Um Liszt mit seiner eigenen Stimme unterstützen zu können, übte Wagner sogar Solfeggien. Wir haben bereits mitgetheilt, daß er ebensowenig singen wie spielen konnte. Praeger erzählt, daß er in London einmal sang:

„Und was für ein Gesang das war! Er glich, wie ich ihm damals sagte, auf ein Haar dem Heulen eines Neufundländer Hundes. Er lachte herzlich, fuhr aber ruhig fort. Er gab Nichts darum. Trotzdem aber sein „Gesang" in Wirklichkeit Geheul war, sang er aus vollem Herzen und fesselte seine Zuhörer."

Und Bülow erzählt in dem soeben erwähnten Briefe:

„Einige schöne Lichtpunkte waren die mehrmaligen Clavierausführungen des ‚Rheingold' und der ‚Walküre'. Klindworth spielt famos, hinreißend. Wagner sang alle Partien mit einer colossalen Selbstvergessenheit unter Aufwand aller Kräfte."

Bei seinem dritten Besuch in Zürich, im October 1856, war Liszt von der Fürstin Wittgenstein und ihrer Tochter begleitet, und in ihrer Wohnung im Hotel Baur machten Liszt, Wagner und die Frau des Capellmeisters Heim, die eine sehr schöne Stimme hatte, den Versuch, die Walküre in primitiver Weise vor einer Anzahl distinguirter Personen, die Liszt eingeladen hatte, wiederzugeben. Die Aufführung fand lebhaften Beifall und die Zuhörer wären ohne Zweifel höchlichst überrascht gewesen, wenn ihnen gesagt worden wäre, daß zwanzig Jahre vergehen würden, ehe dieses Drama zum ersten Male in angemessener Weise in einem Theater aufgeführt werden würde. Liszt blieb mehrere Wochen in Zürich, und aus einigen kurzen Briefchen, die während jener Zeit an Liszt gelangten, erfahren wir, daß Wagner, der seine Gesundheit schonen mußte, sich gelegentlich von seinen kräftigen und lebhaften Freunden wegschlich und ihnen rieth, gleich ihm die Betten aufzusuchen. Im November wurde ein Ausflug nach St. Gallen unternommen, wo Wagner die „Eroica"-Symphonie und Liszt seine eigenen „Préludes" und „Orpheus" dirigirte. Ueber den Eindruck, den diese beiden Stücke machten, schreibt Wagner: „Unsere Orchester sind meist gut, und wo

Liszt selbst, oder seine vertrauteren Schüler die Aufführungen leiten können, wird derselbe Erfolg nirgends ausbleiben, den Liszt z. B. bei unseren treuherzigen St. Gallern fand, die so rührend ihre Verwunderung ausdrückten, daß ihnen Compositionen, die ihnen als so wustvoll und formlos bezeichnet worden, so schnell faßlich und leicht verständlich vorgekommen wären."

Wagner's Urtheil über Liszt's Musik.

Der eben angeführte Satz deutet an, welche Meinung Wagner von Liszt's Thätigkeit als Componist hatte. Diese Ansicht ist von den Feinden Liszt's ebenso beharrlich verdreht worden wie Wagner's Stellung zu den Meistern der classischen Schule. „Liszt's Feinde!" Erscheint es nicht staunenswerth, daß man diese zwei Worte überhaupt niederschreiben muß? Liszt, der großmüthigste, großherzigste, selbstloseste Musiker, der je gelebt hat; der jedem nothleidenden Künstler zu helfen bereit war; der jeden Schüler unentgeltlich unterrichtete; der Zehntausende mit solchen Interpretationen der Meister aller Schulen entzückte, wie sie nie vorher gehört worden waren; der durch seine zahllosen Clavier-Transscriptionen mehr gethan hatte, um gute Orchester-Compositionen und Lieder populär zu machen, als alle Capellmeister und Sänger der Welt zusammen; Liszt, der für Jeden ein freundliches Wort hatte, der Niemanden wissentlich beleidigte, dessen Tact und Liebenswürdigkeit aus allen seinen Worten und Thaten hervorleuchtete, — Liszt hatte Feinde? Ja, erbitterte Feinde; Feinde, denen es schließlich gelang, in Folge seiner hohen künstlerischen Ideale, ihn aus Weimar zu vertreiben; Feinde in der Presse, Feinde überall; kritische Feinde, die vielleicht noch erbitterter und giftiger waren als die Wagner's. Diese Thatsache genügt allein, um die so oft gehörte Behauptung zu wiederlegen, die Opposition gegen Wagner's Musik sei lediglich durch seine „persönliche Arroganz", seine „polemischen Essays" und seinen „Mangel an diplomatischem Tact" entstanden. Wenn das wahr wäre, wie könnte dann die Thatsache erklärt werden, daß Liszt, der nicht eine Spur

von Arroganz oder Streitsucht besaß, der keine polemischen Essays schrieb und dessen diplomatisches Geschick sprichwörtlich war, in Bezug auf Aufführungen und Beurtheilungen seiner Werke noch viel schlechter als Wagner behandelt wurde, so daß seine symphonischen Dichtungen erst jetzt beginnen, in deutschen Concerthallen Anerkennung zu finden?

Die Feinde Liszt's begnügten sich nicht damit, seinen Compositionen jedes Verdienst abzusprechen, sie versuchten auch, das Publicum in Bezug auf die Meinung Anderer, vornehmlich Wagner's, über seine Musik irre zu führen. Dr. Hanslick hatte zum Beispiel die Kühnheit, in seiner Recension des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt die Behauptung auszusprechen, Liszt lobe Wagner's Compositionen stets mit dem Tone tiefster Ueberzeugung, „Wagner begnügte sich hingegen mit einigen ziemlich vagen Begeisterungsexplosionen für seinen „wunderbaren, hohen Freund", ohne näher auf dessen einzelne Werke einzugehen . . . . Daß er Liszt's Compositionen keineswegs hochhielt, das wissen Wagner's nähere Freunde recht gut." Diese Versicherung muß Jedem den Athem rauben, der Wagner's Essay über Liszt's „symphonische Dichtungen" und die zahlreichen enthusiastischen Bemerkungen über einzelne Werke in dem Briefwechsel gelesen hat, die zusammen etwa dreißig Seiten dieses Buches füllen würden.

In dem Essay „Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen*)" weist Wagner Liszt's Originalität in einer Sphäre nach, in der einige der größten Componisten nur Nachahmer waren, nämlich in der Schaffung einer neuen Form der Instrumental-Musik, der „symphonischen Dichtung", die er über die alte symphonische Form stellt. Wir wissen, daß Wagner in seinen früheren theoretischen Schriften die Ansicht ausgesprochen hatte, die absolute (rein instrumentale) Musik

*) Eine der anregendsten und werthvollsten Abhandlungen in der Musiklitteratur, eine Arbeit, die jeder Kritiker, Professor, Dilettant und Berufs-Musiker auswendig lernen sollte. Sie ist im 5. Bande der „Gesammelten Schriften" Seite 235—257, enthalten.

habe mit Beethoven ihre höchste mögliche Entwickelung erreicht, und darüber hinaus sei Nichts mehr zu erwarten. In diesem Essay gesteht er aber freiwillig seinen Irrthum ein: Liszt hat ihn überzeugt, daß eine weitere Entwickelung möglich war, und zwar nicht nur eine neue, sondern eine außerordentlich wichtige. Während die Symphonie aus Tanz- und Marsch Rhythmen gebildet ist, hat die symphonische Dichtung ein poetisches Motiv, ihre Form hängt von der Entwicklung einer poetischen Idee ab und nicht von einem Wechsel oder einer Aenderung langsamer oder lebhafter Tanz-Rhythmen: „Nun frage ich, ob der Tanz mit allen diesen Actus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen ein würdigeres Motiv zur Formgebung seien, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus u. s. w.?"

Liszt erschöpfte seine Originalität aber nicht in der Schöpfung einer neuen Form der Orchestermusik, die in ihrer Einheit ebenso hoch über der alten symphonischen Form mit ihren unverbundenen Sätzen steht, wie Wagner's Musik-Drama über der alten Mosaik unverbundener Opernmelodien. Er besaß auch die Gabe, diese Formen mit interessanten Gedanken zu füllen. Wagner hebt „die ungemeine Fülle musikalischen Kraftvermögens, die uns aus seinen wie durch einen Zauberschlag uns vorgelegten Tonwerken sogleich entgegentritt," hervor; er weist auf die „große und sprechende Bestimmtheit hin, mit der der Gegenstand oder der Gedanke in diesen symphonischen Dichtungen in musikalischer Umwandlung sich kundgiebt. Diese geniale Sicherheit der musikalischen Composition spricht sich bei Liszt sogleich im Beginne des Tonstücks mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den ersten sechzehn Tacten erstaunt ausrufen mußte: „Genug, ich habe Alles!" Er beruft sich auch auf die Dame, an welche dieses Essay in der Form eines offenen Briefes gerichtet war:

„Sie waren Zeuge der wunderbaren Erhebung, in die mich Liszt durch den Vortrag und die Vorführung seiner neuen Werke versetzte. Sie sahen mich, als ich nur Ergriffenheit und Freude darüber war, daß endlich so etwas geschaffen und mir mitgetheilt werden konnte."

Und nun denke man sich Wagner's Erstaunen, als sein Schüler Karl Ritter ihm eines Tages mittheilte, Liszt's Feinde versicherten dem Publicum, Wagner habe sich in dem Essay „doch eigentlich ausweichend ausgedrückt und sich bemüht, nichts rechtes Bestimmtes über Liszt zu sagen." Ritter war durch diese Behauptung veranlaßt worden, die Schrift zu lesen. Das Resultat war, daß er „hoch erfreut" war, wie Wagner an Liszt schrieb (Nr. 290):

„die enorme Bedeutung begriffen zu haben, die ich Dir darin zuspräche. Sogleich las auch ich — voll Staunen über die Möglichkeit eines üblen Verständnisses — meinen Brief wieder durch, und mußte nun allerdings in Karl's herzliche Ergüsse über die unglaubliche Stumpfheit, Oberflächlichkeit und Trivialität der Menschen mit einstimmen, denen es möglich gewesen, die Bedeutung dieses Briefes zu verkennen."

Was Liszt anbetrifft, so schrieb er in seinem nächsten Briefe an Wagner:

„Ich habe Dir zur Zeit gesagt, wie innigst mich Dein Brief an M. über die symphonischen Dichtungen erfreut — von dem Geschwätz, was die Stumpfheit, Trivialität und Böswilligkeit darüber gemacht, ist keine Notiz zu nehmen."

Erscheint es nicht außerordentlich, daß angesichts aller dieser Thatsachen ein Professor der Geschichte der Musik an der Universität in Wien die Kühnheit hatte, die oben angeführten Worte zu schreiben? Wir stehen hier vor einem Räthsel, aber vor keinem schönen! Das Räthsel wird aber noch schwieriger, wenn wir die vielen Bemerkungen über Liszt's Compositionen betrachten, die in dem von Dr. Hanslick recensirten Briefwechsel enthalten sind. Am 5. März 1855 sagt Wagner Liszt ganz offen, was er an seinem „Künstler" liebt und was ihm nicht gefällt, und setzt den Unterschied zwischen seiner eigenen und Liszt's Methode auseinander. Er erbietet sich, einige der Werke des Freundes in London aufzuführen (wozu Liszt die Erlaubniß verweigerte), und schreibt am 5. April 1855:

„Klindworth hat mir soeben Deine große Sonate vorgespielt! Wir brachten den Tag einsam miteinander zu: er speiste bei mir und nach Tisch mußte er spielen. Liebster Franz! jetzt warst Du bei mir — die Sonate ist über alle Begriffe schön; groß, liebenswürdig, tief und edel

erhaben, wie Du bist. Ich bin auf das Tiefste davon ergriffen, und alles Londoner Misere ist mit einem Male vergessen. Weiter sage ich Dir soeben — nach der Anhörung Nichts; aber von dem, was ich Dir sage, bin ich so voll, als ein Mensch es sein kann."

Liszt freute sich sehr über diesen Brief, und am 16. Mai 1855 schrieb Wagner wieder:

„Wenn ich mich auf Etwas, was mir kommen soll, noch recht freue, wie auf ein reines Glück, so ist es auf die Bekanntschaft mit deinen neuen Compositionen! Vergiß mir ja Nichts davon."

Einer der wichtigsten Briefe über Liszt's Compositionen ist vom 12. Juli 1856 datirt. Er bildet ein glänzendes, ästhetisch-analytisches Essay, ich kann aber hier nur die Schlußfolgerungen anführen, zu denen Wagner gelangt:

„So gelten mir Deine Orchesterwerke gleichsam als eine Monumentalisirung Deiner persönlichen Kraft, und hierin sind sie so neu und unvergleichbar, daß die Kritik lange Zeit brauchen wird, um nur irgend wie zu wissen, wohin damit."

Eine Nachschrift zu demselben Briefe fügt hinzu: „Aber der „Mazeppa" ist doch furchtbar schön: ich war ganz außer Athem, als ich ihn nur das erste Mal durchlas! Auch das arme Roß dauert mich: die Natur und die Welt sind doch schrecklich." Eine Woche später, am 20. Juli, schreibt er wieder:

„Deine symphonischen Dichtungen sind mir nun ganz vertraut geworden: Sie sind die einzige Musik, mit der ich mich abgebe, da ich selbst während meiner Cur an das Arbeiten nicht denken darf. Täglich lese ich die eine oder die andere Partitur durch, so wie ich ein Gedicht durchlesen würde, fließend und ungehemmt. Mir ist's dann jedesmal, als ob ich in eine tiefe Krystallfluth untertauchte, um dort ganz bei mir zu sein, alle Welt hinter mir zu haben, und für eine Stunde mein eigentliches Leben zu leben. Erfrischt und gestärkt tauche ich dann wieder auf, um mich nach Deiner Gegenwart zu sehnen. — Ja, Freund, Du kannst es! Du kannst es!"

„Ich fühle mich als Musiker zu miserabel, während ich nun glaube, dahinter gekommen zu sein, daß Du der größte Musiker aller Zeiten bist." (6. December 1856.) Derartige Ausrufe, in denen Wagner in einem Anfall von Verzweiflung seine eigenen Fähigkeiten herabsetzt, sind in seinen Briefen nicht selten. Wir machen besonders auf den ganz außerordentlichen Ausbruch selbstvernichtender Gedanken in dem

Brief vom 8. Mai 1859 aufmerksam, wo er versichert, er halte sich jetzt „aus tiefstem Herzensgrunde für einen absoluten Stümper"*), während Liszt ein Künstler ist, „dem es aus allen Poren herausquillt wie Ströme und Quellen und Wasserfälle". Er bemerkte, daß er jede Einzelheit des „Dante" im Gedächtniß bewahrt hatte, hielt das aber weniger für ein gutes Zeugniß für sein Gedächtniß und seine receptiven Fähigkeiten, als für einen Beweis für die „eigenthümliche Größe jener Symphonie".

Von den Briefen Wagner's, die verloren gegangen oder bis zum heutigen Tage nicht veröffentlicht sind, erregen keine unsere Neugier in höherem Maße, als die an seinen Revolutionsgenossen August Röckel gerichteten, der im Zuchthaus zu Waldheim frühzeitig alterte. Wagner that für ihn stets, was er konnte, um ihm seine Einsamkeit zu erleichtern, und schickte ihm daher alle seine Partituren, sobald sie die Presse verlassen hatten, wohl wissend, daß der frühere Kapellmeister sie über alle Schätze stellen würde. Auch aus der Waldheimer Gefängnißzelle kommt indirectes Zeugniß für den hohen Werth, den Wagner der Musik Lizt's beimaß, denn er schrieb soviel darüber an Röckel, daß dieser bat, ihm einige der Partituren Liszt's zu senden (Briefwechsel, Nr. 245). Niemand, der Wagner's undiplomatische und unbeugsame Aufrichtigkeit kennt, wird einen Augenblick glauben, daß sein Lob für Liszt in den an denselben gerichteten Briefen aus Dankbarkeit oder dem Wunsch, sich durch Schmeicheleien Vortheile zu verschaffen, entsprang. Wenn aber Zweifel gestattet wären, so würden sie durch diesen indirecten Beweis gestört werden. Es war nicht der geringste Grund vorhanden, weshalb er Liszt's Musik dem im Zuchthaus sitzenden Röckel gegenüber loben sollte, wenn er sie nicht selbst ehrlich und aufrichtig bewunderte.

*) Diese Bemerkung scheint Herrn Joseph Bennett entgangen zu sein. Weshalb giebt man sich solche Mühe, den Beweis zu liefern, daß ein Mann ein Stümper oder ein Charlatan ist, wenn er es selbst zugesteht?

Nachahmung, die aufrichtigste Form der Schmeichelei, muß auch den Tributen zugefügt werden, die Wagner dem Genius Liszt's zollte. August Göllerich erzählt in seiner Biographie Liszt's folgende Anekdote:

„Es war bei einer Probe der „Walküre" im Jahre 1876, welcher Liszt in Bayreuth beiwohnte, als plötzlich im zweiten Acte bei Sieglinde's Traumworten: ‚Kehrte der Vater nun heim?' — Richard Wagner den Arm Liszt's mit den Worten ergriff: ‚Papa, jetzt kommt ein Thema, das ich von Dir habe.' ‚Ganz gut', erwiderte Liszt, ‚wenigstens hört's einmal Jemand!' Das in Rede stehende Thema ist der Beginn von Liszt's ‚Faust-Symphonie', bei deren erstem Anhören Richard Wagner auf der Tonkünstlerversammlung zu Weimar vom 5. bis 8. August 1861 (wo die Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vollzogen wurde) entzückt in die Worte ausbrach: ‚Vieles Schöne und Herrliche giebt es an Musik, aber diese Musik ist göttlich schön.'"

Am 22. Mai 1883 vollendete Liszt in Weimar, eine Composition für Streichquartett (und Harfe ad libitum) oder Orgel und Clavier. Das Manuscript trägt an der Spitze die Worte:

„Am Grabe Richard Wagner's:

„Richard Wagner erinnerte mich einst an die Aehnlichkeit seiner ‚Parsifalmotive' mit einem früher geschriebenen ‚Excelsior' (Einleitung der ‚Glocken des Straßburger Münsters')."

Möge diese Erinnerung hiermit verbleiben. Er hat das Große und Hehre in der Kunst unserer Zeit vollbracht.

F. Liszt." *)

Wie Wagner componirte.

Nachdem Liszt von Zürich abgereist war, wo er viele angenehme Erinnerungen an seinen dritten Besuch zurückgelassen hatte, kehrte Wagner wieder zu seinem „Ring des

*) Daß Wagner's Bewunderung für Liszt's Compositionen im Laufe der Jahre nicht schwächer wurde, geht aus den kräftigen Worten hervor, mit denen er ihn in einem seiner letzten Essays (X, 135—137) vertheidigte. Er nennt hier die „Dante"-Symphonie, nachdem er sie wiederholt gehört hat, „eine ebenso geniale als meisterliche Schöpfung in unserer Kunstwelt" und sagt, „die über Zeit und Raum weit hinausliegende Natur des Liszt'schen Genius" habe hier ein unsterbliches Werk geschaffen, „möge dieses Ewige vorläufig in Leipzig oder Berlin auch übel ankommen".

Nibelungen" zurück. Die ersten beiden Dramen waren ganz vollendet, jetzt sollte auch das dritte, „Siegfried", seine musikalische Fassung erhalten. Darunter darf nicht etwa verstanden werden, daß die Musik jetzt erst ab initio begonnen werden mußte; die Dichtung war vollständig fertig, und das bedeutete bei Wagner, daß die hauptsächlichsten musikalischen Themata und viele der Details ebenfalls in seinem Kopfe bereits ausgearbeitet waren. Das war seine Arbeitsmethode von den ersten Jahren seines künstlerischen Schaffens an, wie wir aus einem interessanten Document, nämlich einem vom 30. Januar 1844 datirten Briefe an seinen Berliner Freund, den Dichter und Buchhändler Karl Gaillard, ersehen, der also geschrieben wurde, während Wagner mit der Composition des „Tannhäuser" beschäftigt war. Das Schreiben wurde von W. Tappert in einem Artikel über Wagner in Berlin („Bayreuther Festblätter") veröffentlicht, und in einer Anmerkung sagt Professor Tappert: „Dreiunddreißig Jahre später — im September 1877 — schilderte mir Wagner in einem längeren Gespräche und demgemäß auch weiter ausgeführt, seine Art zu componiren fast ebenso wie in dem ersten Briefe an Gaillard." Das Schriftstück ist interessant genug, um die Wiedergabe des wesentlichsten Theiles zu entschuldigen. Wagner sagt zunächst, daß er auf seine Dichtungen nicht besonders stolz sei (eine Ansicht, die er in späteren Jahren mit gutem Grunde änderte), daß er aber gezwungen worden sei, sich seine Textbücher selbst zu schreiben, weil er auf andere Weise keine erhalten konnte, und fährt dann fort:

„Jetzt aber würde es mir ganz unmöglich sein, ein fremdes Opernbuch zu componiren, und zwar aus folgendem Grunde: — Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgend einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle; — bei dieser Art des Verfahrens würde ich allerdings dem Umstande ausgesetzt sein, mich zweimal begeistern zu sollen, was unmöglich ist. Die Art meiner Production ist aber anders: — Zunächst kann mich kein Stoff anziehen, als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner

Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Scenen geordnet sind, die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, und die detaillirte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der der Moment des eigentlichen Producirens bereits vorangegangen ist. Dazu müssen aber auch allerdings nur Stoffe gewählt werden, die keiner anderen Behandlung als nur der musikalischen fähig sind: nie würde ich einen Stoff wählen, der von einem geschickten Theater-Dichter ebenso gut zu einem recitirenden Drama gewählt werden könnte. Als Musiker kann ich aber Stoffe wählen, Situationen und Contraste erfinden, die dem dramatischen Dichter für das Schauspiel stets fremd bleiben müssen."

Zahlreiche Bemerkungen in Wagner's Briefen zeigen uns, daß dies immer seine Art des Componirens war. Nachdem er einen Gegenstand gefunden hatte, fertigte er einen Entwurf der Handlung in Prosa an, den er dann in Verse setzte, wovon eine Reinschrift angefertigt wurde. Die letztere enthielt immer zahlreiche Berichtigungen und Verbesserungen, die sich bei der Durchsicht als empfehlenswerth herausgestellt hatten (man vergleiche „Siegfried's Tod" mit der „Götterdämmerung", um einen Begriff davon zu erhalten): Der folgende Satz in einem Briefe an Liszt (22. Mai 1851). „Ich warte auf den ersten schönen, sonnigen Tag, um an der Dichtung meines „jungen Siegfried" auch mit der Feder zu beginnen, wie er in meinem Kopfe bereits fertig ist," deutet an, daß die Verse zum großen Theile schon fertig waren, ehe er sie niederschrieb. Wenn ein solches Unternehmen für den gewöhnlichen Menschen unendlich schwierig erscheint, so war es doch für Wagner, der ganze Beethoven'sche Symphonie-Partituren im Kopfe behalten konnte, keine Unmöglichkeit.

Wie entstanden Wagner's musikalische Gedanken? Gewöhnlich auf einsamen Spaziergängen, wenn sein Hund sein einziger Begleiter war. Bei solchen Gelegenheiten gebar seine rege und fruchtbare Phantasie die wunderbaren Motive, die seitdem so viele Tausende entzückt haben, nicht nur durch ihre musikalische Lieblichkeit, sondern auch durch ihre bemerkenswerthe Familienähnlichkeit mit den poetischen Versen, deren Zwillingsgeschwister sie waren. Ueber diesen interessanten

Proceß geistiger Geburtswehen liefert Wagner folgende Enthüllungen in einem seiner letzten Essays (X, 225—226, wo er augenscheinlich die Theorie des Tenoristen Vogl (des Freundes Schubert's) adoptirt, nach der musikalisches Schaffen eine Art von Somnambulismus ist:

„Den dramatischen Componisten meiner „Richtung" möchte ich dagegen anrathen, vor Allem nie einen Text zu adoptiren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung und diese Handlung von Personen ausgeübt ersehen, welche den Musiker aus irgend einem Grunde lebhaft interessiren. Dieser sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: trägt sie eine Maske — fort damit; ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneiders gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so geräth die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber gefallen lassen muß; endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes (wie etwa der „steinerne Gast", wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte), so daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen „Einfall" gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches „Motiv"; Gott weiß, ob es Andere auch schon einmal so oder ähnlich gehört haben? Gefällt es Dem, oder mißfällt es Jenem? Was kümmert ihn das! Es ist sein Motiv, völlig legal von jener merkwürdigen Gestalt in jenem wunderlichen Augenblicke der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben."

Man könnte sagen, daß Wagner in demselben Augenblick seine Musik sah und seine Verse hörte, sie wurden, wie ich eben sagte, gleichsam als Zwillinge geboren. Uhlig scheint, wie so viele Andere, nicht verstanden zu haben, wie Jemand eine so neuartige Dichtung wie den „Siegfried" in Musik setzen könne, denn Wagner schreibt ihm (Nr. 30):

„Das, was Du Dir gar nicht vorstellen kannst, macht sich ganz von selbst! ich sage Dir, die musikalischen Phrasen machen sich auf diesen Phrasen und Perioden, ohne daß ich mir nur Mühe darum zu geben habe; es wächst Alles wie wild aus dem Boden."

Und von der „Walküre" sagt er:

„Die Musik wird mir sehr leicht und schnell von Statten gehen; denn sie ist nur Ausführung des bereits Fertigen."

Ein Jahr später schreibt er über den ganzen Nibelungenring:

„Großen Reiz übt auf mich aber die Aussicht, dies Alles nun in Musik zu setzen: der Form nach ist diese vollkommen in mir fertig, und nie war ich so einig mit mir über die musikalische Ausführung, als ich es jetzt und in Bezug auf diese Dichtung bin. Ich bedarf nun des nöthigen Lebensreizes, um zu der unerläßlichen heiteren Stimmung zu gelangen, aus der mir die Motive willig und freudig hervorquillen sollen."

Benutzte Wagner beim Componiren seiner Opern ein Clavier? Wir wissen, daß er immer ein Instrument im Hause hatte, wenn er arbeitete. In seiner „Autobiographischen Skizze" (I, 23) sagt er in Bezug auf den „Fliegenden Holländer": „Um meine Verse zu componiren, hatte ich ein Clavier nöthig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen," und ähnliche Sätze finden wir in vielen seiner Briefe. Das beweist aber keineswegs, daß er „am Clavier" componirte, das heißt, er suchte nicht durch Improvisiren musikalische Gedanken hervorzulocken. Seine musikalischen Motive kamen ihm, wie wir gesehen haben, auf seinen einsamen Spaziergängen, in dem Zustande der „Entrücktheit", und während er mit seinen Dichtungen beschäftigt war. Der bloße Gedanke, daß diese in so erstaunlicher Weise verflochtenen Orchester-Partituren, die kaum für die Bedürfnisse des Claviers umgearbeitet werden können — am Piano componirt hätten werden können, ist lächerlich. Außerdem konnte Wagner sie nicht einmal auf dem Clavier spielen und seine Freunde — Liszt, Klindworth, Bülow und Tausig — mußten das für ihn thun. Wie er über diesen Punkt dachte, erfahren wir aus einem Briefe an Uhlig, wo er sagt:

„Im Ganzen war mir aber die Erscheinung eines Clavierauszuges so peinlich, daß ich fast nur Angst und Mißbehagen empfand, als ich ihn zu Gesicht bekam; und es bedurfte wahrlich erst der Versicherung Baumgarten's und Müller's, daß das Arrangement ganz vortrefflich sei, um bei dieser Gelegenheit auch gerecht gegen Dich und Deine sorgsame Leitung zu werden."

Welchen Gebrauch machte er nun aber beim Componiren vom Clavier? Die richtige Antwort auf diese Frage giebt uns Praeger, der während eines Besuches in Zürich im

Jahre 1856 Gelegenheit hatte, den Componisten an der Arbeit zu sehen:

„Er suchte seine Ideen nicht am Piano. Er ging an das Instrument mit der fertig componirten Idee und machte das Clavier nur zu einem Skizzenbuch, in dem er den Gegenstand über- und umarbeitete, die Farben fortwährend mischend und probirend, bis er die rechte Mischung gefunden hatte, die er im Geiste sah."

Mit anderen Worten, während Schubert so schnell und leicht schrieb, wie das Wasser aus einem Brunnen fließt, während Beethoven die Resultate seines beharrlichen Nachdenkens über seine Themata auf kleine Zettel schrieb, benutzte Wagner das Clavier, wie der Bildhauer seinen Thon verwendet um seine Themen in mannigfaltige, plastische Motive zu formen*). Darauf beschränkte sich aber auch die Hülfe des Instruments: die zarte Filigran-Arbeit der Orchester-Partitur war reine geistige Arbeit, die durch keine körperliche Thätigkeit am Clavier unterstützt werden konnte. Und gerade in dieser Arbeit des Feilens und der Vollendung enthüllt sich uns die eigenartigste Seite seines Genies. Weise Kritiker haben behauptet, Wagner's Opern seien von geringerem Werthe als viele andere, weil so viele ihrer Schönheiten verloren gehen, wenn sie für das Clavier arrangirt werden. Wir unwissenden Menschen werden fortfahren zu glauben, daß gerade in diesem Punkt einer der schlagendsten Beweise für ihre Ueberlegenheit liegt. Denn was für einen Zweck hat es, zweihundert Musiker, Solisten und Choristen für eine Oper zu engagiren, wenn man ihren ganzen musikalischen Gehalt auf dem Clavier zu Tage fördern kann? Man könnte gerade so gut Titian tadeln, weil er Gemälde an-

*) Hans Richter macht im „Guide Musical" Mittheilungen, aus denen wir ersehen, daß in der „Meistersinger"-Periode Wagner das Clavier selbst für diese Zwecke nicht mehr benutzte. Richter sagt: „Wagner's Arbeitszimmer, in dem er an der „Meistersinger"-Partitur beschäftigt war, befand sich genau unter dem von mir bewohnten Raum. Ich kann positiv constatiren, daß ich während der dreizehn Monate, die ich in Triebschen zubrachte, niemals einen einzigen Ton des in seinem Zimmer stehenden Claviers vernahm. Das beweist, daß er beim Componiren oder Niederschreiben seiner Ideen niemals die Gewohnheit hatte, zu versuchen, wie es auf dem Clavier klingen würde."

fertigte, die weniger reizvoll sind, wenn sie durch Lithographie oder Photographie reproducirt werden. Sein Genie bestand zum großen Theil in der Gabe, mit den Farben Effecte hervorzubringen, die kein Lithograph oder Photograph wiedergeben kann. Wagner *erdachte* seine Opern in Orchester-Farben, seine bloßen *Ideen* sind oft in Farben und instrumentalen Verbindungen gedacht, die das Clavier eben so wenig reproduciren kann, wie es sie anregen konnte. Es giebt in der Musik nicht nur „Themen", die auf den Verstand, sondern auch Ideen, die auf die Gefühle und die Sinne wirken, und in einer Oper sind die letzteren genau ebenso wichtig wie die ersteren. Das Tarnhelm-Motiv im „Ring des Nibelungen" würde die Hälfte seiner Reize verlieren, wenn es in einer anderen Orchester-Färbung wiedergegeben oder auf dem Clavier gespielt würde. Das ist aber kein Fehler des Componisten, es ist im Gegentheil ein Beweis seines erhabenen Genies.

Wie ging Wagner vor, um seine musikalischen Motive zu Papier zu bringen, nachdem er sie im Kopf in zufriedenstellender Weise arrangirt hatte? Zunächst fertigte er gewissermaßen einen Entwurf der Umrisse an — etwa wie der Maler eine vorläufige Skizze entwirft —, indem er seine Ideen ungefeilt auf einige Seiten Notenpapier niederschrieb, und nach diesen Notizen wurde später die Orchester-Partitur ausgearbeitet. In den Einzelheiten seiner Methode machte er von Zeit zu Zeit kleine Aenderungen. So macht er in einem Briefe an Fischer, in dem er über „Rheingold" spricht, eine Bemerkung, die wiederum beweist, wie vollständig absurd die Ansicht ist, Wagner habe am Clavier componirt:

„Da ich diesmal bei der Instrumentation ein neues Verfahren befolge, wonach ich nicht zuvor einen vollständig umgearbeiteten Compositionsentwurf verfaßte, fehlte mir ein Arrangement, woraus ich Etwas vorspielen könnte, und ich bat daher den Freund, noch während ich an der Partitur weiter schrieb, immer schon Clavier-Auszug zu machen, weshalb ich ihm in einzelnen Partieen immer das bereits Fertige zuschickte."

In den Briefen an Liszt finden wir noch mehrere interessante Andeutungen über diese neue Methode der Instrumentation. Eine der bedeutungsvollsten ist die folgende:

„Jetzt führe ich das „Rheingold" sogleich in Partitur aus, mit der Instrumentation: ich konnte keine Weise finden, das Vorspiel (die Rheines-Tiefe) als Skizze deutlich aufzuschreiben; so verfiel ich sofort auf die volle Partitur. Nur werde ich so viel langsamer fertig."

In einem anderen Briefe sagt er:

„Ich arbeite angestrengt. Kannst Du mir nicht einen Menschen nachweisen, der geeignet wäre, aus meinen wilden Bleistiftskizzen eine saubere Partitur zusammenzuschreiben? Ich arbeite diesmal ganz anders als früher. Aber die Reinschrift bringt mich um. Ich verliere damit eine Zeit, die ich kostbarer anwenden könnte; und außerdem greift mich das viele Schreiben so stark an, daß es mich krank macht und mir die Laune zum eigentlichen Arbeiten wegnimmt. Ohne einen solchen geschickten Menschen bin ich verloren: mit ihm wäre ich in zwei Jahren mit Allem [der Tetralogie] fertig. So lange müßte ich den Mann haben: wenn im Partiturschreiben eine Pause einträte, könnte er während dem immer Stimmen ausschreiben. Sieh Dich doch um! Hier ist Niemand. Allerdings klingt es etwas fabelhaft, daß ich mir einen Secretär halten will, ich — der ich mich selbst kaum halten kann."

Es bedurfte allerdings eines tüchtigen Musikers, einer Stütze, wie er sie später in seinen Secretären Hans Richter und Anton Seidl fand, um seine Notizen zu verstehen, die er selbst als planlose Skizzen — „Alles mit Bleistift unleserlich auf einzelne Blätter geschrieben" — bezeichnet. Einige Wochen später ist aber die Ansicht gereift, daß er die Reinschrift selbst ausführen müsse, und zwar nicht nur aus pecuniären Rücksichten: „Es ist gar zu schwer, sie nach meinem Sinn zu fertigen, zumal die Skizzen doch oft heillos confus sind, so daß doch wohl nur ich daraus klug werde." Er fuhr also mit der Reinschrift des „Rheingold" fort, während er die „Walküre" componirte.

Für die Liebhaber von Autographen hat sich dieser Entschluß als ein Segen erwiesen, denn niemals sind so schöne und reinliche Orchesterpartituren wie die Wagner's angefertigt worden. Da gab es keine Correcturen oder Radirungen, denn diese waren alle vor Beginn der Reinschrift ausgeführt worden, und seine im Facsimile lithographirten Manuscripte sind daher beinahe ebenso leserlich wie die gestochenen. Er war auch sehr stolz auf seine Handschrift und spricht das wiederholt aus, wie z. B. in den folgenden Worten an Liszt:

„Suche mir keinen Schreiber: Mad. Wesendonck hat mir eine goldene Feder — von unverwüstlicher Schreibekraft — geschenkt, die macht mich nun wieder zum kalligraphischen Pedanten. Die Partituren werden mein vollendetstes Meisterstück in Schönschreiberei werden! Man kann seinem Schicksale nicht entgehen! Meyerbeer bewunderte seiner Zeit Nichts mehr an meinen Partituren als die saubere Schrift: dieser Act der Bewunderung ist mir nun zum Fluch geworden: — ich muß saubere Partituren schreiben, so lange ich lebe auf Erden!"

Der Laie kann sich keinen Begriff von der ungeheuren Arbeit machen, die das Niederschreiben und Abschreiben solcher Partituren wie der Wagner'schen verursacht. Die Partitur der „Walküre" muß mindestens eine Million Noten enthalten, und jede einzelne derselben mußte nicht nur wiederholt geschrieben, sondern auch mit Rücksicht auf ihr Verhältniß zu den anderen Noten an der richtigen Stelle verzeichnet werden, und der Componist mußte während der Aufführung dieser mechanischen Arbeit harmonische Uebereinstimmung im Auge behalten, unpassende und die Einheit störende Farbencombinationen vermeiden, die Holzblas-Stimmen transponiren u. s. w. Heinrich Dorn, selbst ein Operncomponist, sagt sehr richtig hinsichtlich des „kolossalen Fleißes", den Wagner in der zwischen der Vollendung des „Lohengrin" und der des „Ring des Nibelungen" liegenden Zeit entwickelte: „Wer nicht selber eigene Partituren geliefert hat, der begreift kaum, was es heißt, dergleichen in verhältnißmäßig kurzer Frist möglich zu machen; und wer es begreift, der muß doppelt über diese riesenhaft anstrengende Thätigkeit erstaunen." Und diese angestrengte Thätigkeit erscheint beinahe unglaublich, wenn wir bedenken, daß Wagner während des größten Theiles dieser Zeit körperlich leidend war, fortwährend mit Geldsorgen zu kämpfen hatte, die Seelenqualen des gefesselten Prometheus litt und niemals erwartete, eine Aufführung der Werke, an denen er arbeitete, zu erleben, sondern gefaßt war, alle daraus erwachsenden Genüsse und Gewinne kommenden Geschlechtern überlassen zu müssen. Derart ist die Natur und die Thätigkeit des erhabenen Genies: die Aufopferung des Individuums für das Wohl der Art, wie der Vogel seine Jungen füttert, bis er selbst vor Erschöpfung die Seele aushaucht.

Die Freude am Schaffen.

Was drängt den genialen Menschen, sich selbst in seinem Schaffenseifer zu verzehren, auch wenn er keinen anderen Lohn als Ruhm und Verehrung nach seinem Dahinscheiden erwarten kann? Die beste Antwort auf diese Frage giebt uns Schopenhauer:

„Das Genie ist sein eigener Lohn: denn das Beste, was Einer ist, muß er nothwendig für sich selbst sein. „Wer mit einem Talente, zu einem Talente geboren ist, findet in demselben sein schönstes Dasein," sagt Goethe. Wenn wir zu einem großen Mann der Vorzeit hinaufblicken, denken wir nicht: „Wie glücklich ist er, von uns Allen noch jetzt bewundert zu werden," sondern: „Wie glücklich muß er gewesen sein im unmittelbaren Genuß eines Geistes, an dessen zurückgelassenen Spuren Jahrhunderte sich erquicken." Nicht im Ruhme, sondern in dem, wodurch man ihn erlangt, liegt der Werth, und in der Zeugung unsterblicher Kinder der Genuß."

Damit stimmt Wagner völlig überein. „Für den Künstler ist Produciren an und für sich erfreuende und befriedigende Thätigkeit, nicht Arbeit," schrieb er (III, 31) schon viele Jahre, ehe er mit Schopenhauer's Schriften bekannt wurde, und dieser Satz liefert uns den Schlüssel zu einem seiner hervorstechendsten Charakterzüge — seinem vollständigen, beinahe fanatischen Aufgehen in seiner Arbeit. „Jetzt bin ich eben mit einer neuen Partitur fertig geworden," schreibt er am 3. Juni 1854 an den Musiklehrer F. Schmidt, „wenn Du wüßtest, was jetzt bei mir arbeiten heißt! Es ist ein Fanatismus, der mich links und rechts nichts Anderes erkennen und beachten läßt*)." Vom ersten Augenblick an „quälte" ihn (sein eigenes Wort) der Gegenstand, den er gewählt hatte, bis er ihn in die zufriedenstellende Form gebracht hatte, und wir haben gesehen, daß die Handlung des „Lohengrin" so vollständig von seinen Gefühlen Besitz nahm, daß er Thränen vergoß, als er erkannte, der Ritter müsse Elsa verlassen. Sein „Fanatismus" für die Arbeit wurde immer verzehrender, je näher er dem Ende kam. Als er den „Tannhäuser" vollendet hatte, fühlte

*) Oesterlein's „Wagner-Katalog" III, 15.

er, als wäre er „einer Todesgefahr" entronnen, und an Uhlig schrieb er einst:

Wenn ich so Etwas fertig habe, wie die „Walküre", so ist es mir immer, als hätte ich eine ungeheure Angst aus dem Leibe geschwitzt, eine Angst, die immer gegen das Ende der Arbeit wächst, eine Art von Furcht, daß ich Etwas verderben könnte: meine Chiffre mit dem Datum schreibe ich immer mit wahrer Hast darunter, als ob der Teufel hinter mir stände und mich vom Fertigwerden abhalten wollte."

Die Quelle dieses Fanatismus für Arbeit ist natürlich die Wonne, unsterbliche Kinder zu erzeugen. „Immer mehr gewinne ich die Ueberzeugung," schreibt er an Liszt, „daß Leute wie wir sich eigentlich immer unwohl befinden müssen, außer in den Augenblicken, Stunden und Tagen productiver Aufregung: dann genießen und schwelgen wir aber auch mehr, als jeder andere Mensch." In einem anderen Briefe erklärt er, er könne sein Leben nur bei steter Thätigkeit ertragen; sobald diese unmöglich sei, fühle er das erdrückende Elend seines Lebens; und weil er nur in der Arbeit Genuß fände, sei er immer der Versuchung ausgesetzt, zu viel zu arbeiten. Bei aller dieser Lust an schaffender Thätigkeit verstand er doch die Wahrheit, der Moore in folgender Frage Ausdruck gegeben hat: „Wann entstand je ein erhabener Gedanke in einer Seele, ohne daß die Melancholie, sei es auch nur im Verborgenen, in seiner Nähe zu finden gewesen wäre?" Mit Melancholie war Wagner immer in überreicher Fülle versehen. „Wenn Du die ‚Walküre' wieder durchliest," schrieb er an Präger,

„so wirst Du sehen, was für eine superlative Ader von Herzeleid, Weh und Verzweiflung das Ganze verzweigt, und ich brauche Dir dann nicht zu wiederholen, wie tief und schmerzlich mich das Werk packt. Ich glaube kaum, daß ich je wieder ein ähnliches schaffen könnte. Wenn es jedoch fertig ist, und als Kunstwerk vollendet dasteht, dann ist es etwas ganz Anderes und giebt Genuß; doch während der Erschaffung konnte nur die tiefgefühlte Verzweiflung es in's Leben rufen."

Zwei Acte des „Siegfried."

Um einen fortlaufenden Bericht über Liszt's Besuche in Zürich zu liefern, mußten wir einige interessante Ereignisse übergehen, die sich vor dem dritten Besuch abspielten.

Wir müssen daher jetzt unsere Schritte rückwärts wenden und das Jahr 1856 nochmals in Augenschein nehmen. Im Januar kam er auf den Gedanken zurück, einen Copisten zu engagiren, wovon er schon während der Arbeit am „Rheingold" in seinen Briefen an Liszt gesprochen hatte. Er fand, daß er einen solchen Assistenten drei Jahre lang brauchen könnte, das würde aber achthundert Francs jährlich kosten, und eine solche Summe konnte er von seinem mageren Einkommen natürlich nicht entbehren. Könnte Liszt ihm nicht helfen? Liszt sandte ihm tausend Francs, war aber nicht im Stande, sich zu dem jährlichen Zuschuß, den der Freund brauchte, zu verpflichten. Er war selbst arm, sein Einkommen gering, und seine Compositionen brachten ihm Nichts ein; auch seine Versuche, Prinzen und andere Persönlichkeiten finanziell für Wagner zu interessiren, blieben erfolglos. Als Erkenntlichkeit für Liszt's großmüthige Unterstützung versprach Wagner, die Summe für das Copiren der Partitur des „Ring des Nibelungen" zu verwenden und die Abschriften dem Freunde als sein persönliches Eigenthum zu übergeben.

Im Frühjahr erwachte der Wunsch, nach Deutschland zurückkehren zu dürfen, mit größerer Heftigkeit als je zuvor. Er entschloß sich, an den König von Sachsen zu schreiben, ihm zu versichern, daß er seine Theilnahme an der Revolution tief bedauere, und demüthig zu versprechen, sich niemals wieder mit Politik beschäftigen zu wollen. Er suchte nicht einmal um Erlaubniß nach, seinen Wohnsitz in Deutschland nehmen zu dürfen, denn er wußte, daß der Aufenthalt in der Schweiz seinen Arbeiten förderlicher war; aber er wünschte, hin und wieder einer ersten Aufführung seiner Opern beiwohnen zu können, um zu verhüten, daß sie mißhandelt wurden. Um alle „Demonstrationen" zu vermeiden, war er sogar bereit, nur den Proben beizuwohnen und stets vor der ersten Aufführung wieder abzureisen. Aber wie gewöhnlich ging keiner seiner Wünsche in Erfüllung. Selbst Liszt, der fortwährend mit beinahe allen deutschen Fürsten verkehrte, konnte Nichts für ihn thun und vermochte nicht einmal aus-

zuwirken, daß Wagner Weimar oder Karlsruhe besuchen durfte, wo die Fürsten ihm persönlich geneigt waren, aber den König von Sachsen nicht durch Beherbergung eines revolutionären Flüchtlings beleidigen wollten.

Im Hochsommer ging er, wie es seine Gewohnheit war, wenn er Geld hatte, in's Hochgebirge. Die tausend Franks, die Liszt gesandt hatte, erwiesen sich als eine Versuchung, der er nicht widerstehen konnte. Mit der Anfertigung der Copien der Nibelungen konnte gewartet werden, vor der Hand schien sich ja doch Niemand nach ihnen zu sehnen; außerdem hatte er eben seinen zwölften Anfall von Rose innerhalb eines Jahres überstanden und seine Gesundheit war jetzt die Hauptsache. Er schnürte daher sein Bündel und fuhr nach Genf. Nicht weit von der Stadt, auf halber Höhe des Mont Salève, fand er eine Pension, die ihm in jeder Beziehung zusagte. Vom Balcon aus hatte er „die göttliche Aussicht auf die ganze Montblanc-Kette", hinter dem Hause befand sich ein Garten, und in diesem ein abgelegenes Gartenhäuschen, das er sich zu sichern wußte, und zu dem außer ihm Niemand Zutritt hatte als der Aufwärter und sein neuer Hund Fips, der Nachfolger des gestorbenen Peps. Nur eine Bedingung mußte er erfüllen: an jedem Sonntag Vormittag von neun bis zwölf Uhr mußte er den Pavillon räumen, weil während dieser Stunden ein protestantischer Pfarrer aus Genf dort Gottesdienst abhielt. „Aus Rücksicht für die Religion," fügt er scherzend hinzu, war er zu dieser Conzession gerne bereit, vielleicht würden ihm dafür einige seiner Sünden vergeben werden.

Hier studirte er Liszt's neue Compositionen und fand in ihnen ein ebenso wirkungsvolles Stärkungsmittel wie in der reinen Bergluft. Beide gaben ihm Kraft zum Beginn der Arbeit an der „Siegfried"-Musik. Hier fand er auch, was mehr und mehr zum Lebensbedürfniß für ihn wurde: vollständige Abschließung und Einsamkeit. Er gab Nichts um die seiner Person gewidmeten Huldigungen der Menge, er wollte, daß das Volk sich mit seinen Opern beschäftige und nicht mit seiner Persönlichkeit. Die unwillkommenen

Besucher, die fortwährend berühmte Männer belästigen, waren ihm ein Greuel:

„Was unser Eines im Umgang mit heterogenen, gänzlich uns fremden Menschen sich aufopfert, welche Leiden und Martern uns hieraus erwachsen, das kann gar kein Anderer auch nur annähernd empfinden; diese Qualen sind um so größer, als sie eben von Niemand sonst begriffen werden, und weil die uns abgelegensten Menschen wirklich glauben, wir wären doch nur ihresgleichen, denn sie verstehen eben gerade nur soviel von uns, als wir wirklich mit ihnen gemein haben, begreifen aber nicht, wie wenig, — wie fast gar nichts dies von uns ist! Nochmals — die Qualen des Umganges sind mir jetzt positiv die empfindlichsten geworden, und ich raffinire nur darauf, mich zu isoliren, zwinge mich zum Alleinsein und sorge, wie dies zu erreichen."

Die Gelegenheit, ein ruhiges, abgeschlossenes Leben inmitten schöner Umgebung zu führen, die er in seinem Gartenhaus am Mont Salève erhielt, erweckte wieder den Wunsch, den er seit mehreren Jahren hegte, ein Plätzchen sein eigen zu nennen, wo er vor allem Lärm geschützt sein würde — ganz besonders vor dem „verfluchten Claviergeräusch", das ihn überall verfolgte und oft so nervös machte, daß er alle Lust zum Arbeiten verlor.

„Was soll ich armer Teufel," ruft er in einem Briefe aus, „mich denn mit solchen furchtbaren Lasten schinden und plagen, wenn mir die Gegenwart nicht einmal den Arbeitsplatz gewähren kann? Ich habe es Härtels gesagt: Können sie mir nicht zu einem erhöhten, freien Wohnhaus, wie ich's brauche, verhelfen, so lass' ich den Quark liegen."

Um sich die Mittel zum Ankauf eines Häuschens, wie er es wünschte, zu verschaffen, hatte er Härtel seine Nibelungen-Partituren, soweit sie vollendet waren, angeboten, da letzterer sich bereit erklärt hatte, etwas Uebriges zu thun, um sich den Verlag zu sichern. Im Laufe der Unterhandlungen scheint der Componist die Geduld verloren und heftige Ausdrücke gebraucht zu haben. denn Liszt redet ihm zu, einen „etwas höflichen Brief" an Härtel zu schreiben, der augenscheinlich beleidigt war. Es war weise, diplomatisch zu handeln, denn Verleger, die die zur Herausgabe der Nibelungen-Partitur von vornherein nothwendigen zehntausend Thaler ausgeben konnten, waren nicht in großer Anzahl vorhanden. Wenn man bedenkt, daß die musikalischen „Sachverständigen" der Tetralogie die bloße Möglichkeit der Aufführung ab-

sprachen, so kann man Härtel kaum dafür tadeln, daß er bedächtig vorging. Auf der anderen Seite können wir aber auch Wagner unsere Sympathie nicht versagen, wenn er beklagte, daß er seine Werke zu jener Zeit dem einzigen Bieter überlassen mußte, während er viel mehr für sie erhalten haben würde, wenn er hätte warten können. Er wußte, wenn er darin auch alleinstand, daß der Werth dieser Partituren mit derselben Riesenschnelle wachsen würde, wie eine Capitalanlage in einer neuen Stadt im Westen Amerika's.

Inzwischen hatte Liszt seinen dritten Besuch gemacht. Nach seiner Abreise wurde „Siegfried" mit neuem Eifer aufgenommen. Am 6. December 1856 schrieb Wagner:

„Dieser Tage werde ich mit der ersten Scene fertig. Sonderbar! erst beim Componiren geht mir das eigentliche Wesen meiner Dichtung auf: überall entdecken sich mir Geheimnisse, die mir selbst bis dahin noch verborgen blieben."

Aber aus mannigfachen Gründen machte die Partitur nur langsame Fortschritte. Am 17. Januar war der Entwurf des ersten Acts fertig, und dann mußte hartnäckiger Kopfschmerzen wegen alle Arbeit zehn Tage ruhen. Der gewohnheitsmäßige „fanatische" Eifer hatte ihn wieder einmal verführt, über seine Kräfte zu arbeiten. Jeden Morgen setzte er sich an den Schreibtisch, starrte eine Weile auf das weiße Papier und kam dann zu der Ueberzeugung, daß die Lectüre eines Walter Scott'schen Romans ungefähr die schwerste Arbeit war, die er unternehmen konnte. Er verglich sein Nervensystem mit einem verstimmten Piano, und wie gewöhnlich plagten ihn auch Geldsorgen; er beabsichtigte die Instrumentation des ersten Acts sofort zu vollenden, aber der musikalische und unmusikalische Lärm in seinem Hause war so groß, daß er jeden Gedanken an Componiren ganz aufgeben mußte.

In dieser Bedrängniß erschien plötzlich, wie vom Himmel gefallen, ein Freund, den Wagner als einen seiner größten Wohlthäter bezeichnet. Ein reicher Kaufmann, Namens Wesendonck, dessen Frau eine große Bewunderin Wagner's war, baute sich eine Villa auf einer Anhöhe am Züricher

See und stattete sie in luxuriöser Weise aus. Dicht dabei lag ein kleines Häuschen, das er für einen kleinen Betrag an Wagner vermiethete, der in der letzten Aprilwoche 1857 Besitz ergriff. Da seine Frau krank war, mußte er alle Einzelheiten des Umzugs selbst überwachen. Hier war er endlich in der Lage, seinen geliebten „Siegfried" fortsetzen zu können, denn hier war er von guten Freunden, prachtvoller Gegend, kräftigender Luft und häuslichem Comfort umgeben, wie er es sich immer gewünscht hatte:

„Mein Arbeitszimmer ist mit der Dir bekannten Pedanterie und eleganten Behaglichkeit hergerichtet; der Arbeitstisch steht an dem großen Fenster mit dem prachtvollen Ueberblick des Sees und der Alpen; Ruhe und Ungestörtheit umgiebt mich. Ein hübscher, bereits sehr gut gepflegter Garten bietet mir Raum zu kleinen Promenaden und Ruheplätzchen und meiner Frau die angenehmste Beschäftigung und Abhaltung von Grillen über mich; namentlich nimmt ein großer Gemüsegarten ihre zärtlichste Sorge in Beschlag. Du siehst, ein ganz hübscher Boden für meine Zurückgezogenheit ist gewonnen"

Wir haben guten Grund zu der Annahme, daß „Siegfried" Wagner's Lieblingswerk war. Sicher ist, daß die Composition dieses Musikdramas ihm großen Genuß bereitete, mehr als die einer anderen seiner Schöpfungen. Schon 1852 spricht er von der köstlichen Zeit, die ihm das Componiren der Musik bringen werde. Zwei Jahre später schrieb er: „Dem schönsten meiner Lebensträume, dem „jungen Siegfried" zu Liebe, muß ich wohl schon noch die Nibelungenstücke fertig machen: die „Walküre" hat mich zu sehr angegriffen, als daß ich mir diese Erheiterung nicht noch gönnen soll." Für die Composition des „Siegfried" hatte Wagner den Seelisberg ausgewählt, den er als den köstlichsten Platz in der ganzen Schweiz beschrieb. Dieser Plan gelangte in Folge der Unterbrechung durch die Londoner Concerte nicht zur Ausführung, jetzt lächelte ihm aber auf einmal — für einen Augenblick — das Glück: er besaß einen seinen Idealen entsprechenden Arbeitsplatz und sein Liebling „Siegfried" sollte die aus dieser glücklichen Stimmung erwachsenden Vortheile genießen. Darin liegt mehr, als der Leser vielleicht im ersten Augenblicke glaubt. Der zweite Act des „Siegfried", der hier componirt wurde, enthält (selbst den letzten Act der

Meistersinger nicht ausgenommen) die genialste und ungetrübt heiterste Musik, die Wagner je geschrieben hat — eine Musik, die selbst die Herzen Derjenigen rührt, die seine anderen Dramen wegen ihrer verketteten Discorde und ihres herzzerreißenden Jammers nicht leiden mögen. Unzweifelhaft würde er uns mehr derartige, Glück und Zufriedenheit ausstrahlende Musik geschenkt haben, wenn das Geschick ihm häufiger so glückliche Tage vergönnt hätte, wie er sie in der Villa Wesendonck's verlebte. Hier genoß er außer den bereits erwähnten Annehmlichkeiten auch die Anregung, die der geniale Mensch aus der mitfühlenden Anerkennung einer gebildeten und geistreichen Frau schöpft. Zeitungsgeschwätz verfolgte ihn auch bis hierher, es kann aber auf Grund der denkbar besten Autoritäten gesagt werden, daß die Klatschereien ebenso lügenhaft wie böswillig waren.

Es würde selbstverständlich lächerlich sein, die Thatsache, daß in „Siegfried" Wagner's innerliche Begeisterung und seelische Gefühlsbewegung directer zu Tage tritt, als in seinen anderen Werken, gänzlich auf Rechnung der angenehmen Umgebung zu setzen. Diese erklärt wohl die sonnige Atmosphäre, die über dem Ganzen liegt, aber die wahre Quelle der musikalischen Begeisterung war die Dichtung, die in jeder Beziehung ein Meisterstück ist, das weder Schiller, noch Goethe, noch Shakespeare in Bezug auf Aufbau, Sprache, Geist und Gefühl hätte übertreffen können. Daher kommt es auch, daß der erste Act, der unter viel ungünstigeren Verhältnissen componirt wurde, ebenfalls von diesem bemerkenswerthen Geistesschwung und derselben Spontaneität durchdrungen ist. Und Wagner selbst wußte besser als alle Anderen, was er zu Stande gebracht hatte. „Bis jetzt," schreibt er bald nach seiner Ankunft bei den Wesendoncks:

„bin ich nur mit dem ersten Acte fertig geworden; der ist aber auch fix und fertig, wohlgerathen und schöner gelungen, als Alles; ich war selbst erstaunt, daß ich das habe zu Stande bringen können; denn seit unserem letzten Zusammensein kam ich mir wieder wie ein gräulich stümperhafter Musiker vor . . . . Aber nun bin ich mir doch klar geworden, und wenn Du einmal die Schmelz- und Schmiedelieder Siegfried's hören wirst, sollst Du 'was Neues von mir erfahren."

Er fügt hinzu, er könne eine solche Arbeit nur ausführen,

„wenn ich ganz concentrirt bin; jede Zerstreuung ist mein Tod."

Und nun kommen wir zu einer der wichtigsten Episoden aus Wagner's Leben. Der größte Theil des zweiten Actes des „Siegfried" war im Jahre 1857 componirt, der Rest davon und der dritte Act wurden erst 1869 — zwölf Jahre später — fertig, nachdem „Tristan" und „Die Meistersinger" componirt und aufgeführt worden waren. Was war die Ursache dieser langen Unterbrechung?

Weshalb Tristan den Siegfried unterbrach.

In den letzten Tagen des Juni 1857 erhielt Liszt einen Brief, der die folgende überraschende Nachricht enthielt:

„Mit Härtel's werde ich nun keine Noth mehr haben, da ich mich endlich dazu entschlossen habe, das obstinate Unternehmen der Vollendung meiner Nibelungen aufzugeben. Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen von ihm Abschied genommen; — er ist besser dort dran, als anderswo. — Soll ich das Werk wieder einmal aufnehmen, so müßte mir dies entweder sehr leicht gemacht werden, oder ich selbst müßte es mir bis dahin möglich machen können, das Werk im vollsten Sinne des Wortes der Welt zu schenken."

Die Gründe, welche ihn zum Aufgeben seines gigantischen Unternehmens veranlaßten, waren mehrfacher Art. Acht Jahre waren vergangen, seit er Gelegenheit gehabt hatte, die Anregung zu neuer Thätigkeit zu genießen, die die Anhörung einer guten Vorstellung einer seiner Opern ausgeübt haben würde. Gleichzeitig beraubten ihn die erbärmlichen Aufführungen seiner ersten Opern, die fortwährend in Deutschland verübt wurden, aller Lust, neue Werke zu schaffen, die doch nur ebenso mißhandelt werden würden. Der Ekel, den diese Zustände in ihm erregten, war eines der Motive, die ihn zur Ausführung des anscheinend praktisch undurchführbaren Nibelungenprojects trieben; gerade diese Undurchführbarkeit lockte ihn an, denn sie würde seiner Meinung nach ihn aller Versuchung entziehen, die vor-

handenen Theater und Künstler im Auge zu behalten und ihnen Concessionen zu machen. Ein Werk wie die Tetralogie konnte nur unter außerordentlichen Verhältnissen und bei einer besonderen Gelegenheit unter seiner Aufsicht gegeben werden. Das war die Antwort, die er seinen Freunden gab, wenn sie ihre Ueberraschung ausdrückten, daß ein Componist mit so hoch entwickeltem praktischen Verständniß und Scharfsinn wie Wagner sich in ein so chimärisches Unternehmen einließ.

Das bloße Planen einer solchen Schöpfung war schon eine heroische That, die vollständige und ununterbrochene Ausführung wäre ein Wunder gewesen. Die Zeit kam heran, wo selbst sein Muth ihn verließ:

„Wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Thun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf, in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Capellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten, so mußte ich selbst auflachen, und an „dummes Zeug" denken, das ich da triebe!"

Trotz alledem würde aber die Arbeit vielleicht ununterbrochen vorangeschritten sein, wenn die Geldsorgen nicht dazwischen getreten wären. Er mußte Etwas haben, um sein Leben fristen zu können. In einem Augenblick der Bedrängniß hatte er das Aufführungsrecht des „Tannhäuser" sogar an den Director eines Vorstadttheaters in Wien verkauft, da das Hofopernhaus sich noch nicht herabgelassen hatte, eines seiner Werke aufzuführen. Seine Bemühungen, mit den Härtels zufriedenstellende Arrangements zu machen, blieben erfolglos (obgleich er mit tausend Thalern für jede Partitur zufrieden gewesen wäre und heute keine für 80000 Mark gekauft werden könnte), und gerade auf dieses Geld hatte er gerechnet, um leben zu können, während er die letzten beiden der vier Dramen componirte. Es war klar, daß Etwas geschehen mußte. Was das sein sollte, wußte er selbst nicht recht, als eine außerordentliche Botschaft aus Süd-Amerika plötzlich die Sachlage veränderte. Im Mai

1857 erhielt er von einem Bevollmächtigten des Kaisers von Brasilien ein Anerbieten, ein Werk speciell für die italienische Oper in Rio de Janeiro zu schreiben. Der Componist sollte die Aufführungen selbst dirigiren, und alle zu einem glänzenden Erfolg nothwendigen Geldmittel und Hülfsquellen sollten zu seiner Verfügung gestellt werden. Daß das Anerbieten aufrichtig gemeint war, kann nicht bezweifelt werden, denn wir wissen, daß Dom Pedro stets ein hohes Interesse für Wagner an den Tag legte und einer der Patrone und Besucher der ersten Bayreuther Festspiele war. Wagner war anfänglich von der brasilianischen Offerte vollständig verblüfft und scheint sie einen Augenblick wirklich für annehmbar gehalten zu haben. Als er aber über die Unmöglichkeit nachdachte, Opern wie die, mit deren Composition er damals beschäftigt war, italienischen Sängern und Sängerinnen anzuvertrauen, mußte er selbst darüber lachen, daß er auch nur flüchtig an die Möglichkeit der Annahme gedacht hatte. Trotzdem scheint dieser Zwischenfall einen Plan zur Reife gebracht zu haben, den er seit einiger Zeit in unbestimmter Form im Kopfe herumtrug, und bei dem es sich um nichts Geringeres handelte, als die Unterbrechung des „Ring des Nibelungen" und die Composition einer einzelnen Oper, die sofort auf den vorhandenen Theatern aufgeführt werden und dadurch seine leere Kasse füllen könnte.

Diese Oper war „Tristan und Isolde", mit der er sich im Geiste schon seit mehreren Jahren beschäftigt hatte. Die erste Erwähnung finden wir in einem Briefe ohne Datum an Liszt (er wurde in den letzten Monaten des Jahres 1854 geschrieben) in den folgenden Worten:

„Da ich im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume [„Siegfried"] noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen „Tristan und Isolde" entworfen, die einfachste, aber vollblütigste musikalische Conception; mit der „schwarzen Flagge", die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben."

Diesen Plan entschloß er sich jetzt (im Juni 1857) auszuführen. Innerhalb eines Jahres konnten Dichtung

und Musik vollendet werden, und dann wollte er das Werk, da er keine deutsche Stadt besuchen konnte, in Straßburg mit Niemann und dem Karlsruher oder irgend einem andern Opern-Orchester aufführen. Ferner beabsichtigte er, die Oper in's Italienische übersetzen zu lassen, dem Kaiser von Brasilien zu widmen und zu gestatten, daß sie in Rio de Janeiro zuerst aufgeführt werde, wo „Tannhäuser" ihr wahrscheinlich vorangehen würde. Diese Mittheilungen schließen mit den Worten:

„Für diesmal habe ich mir Zwang angethan; ich habe mitten in der besten Stimmung den Siegfried mir vom Herzen gerissen und wie einen lebendig Begrabenen unter Schloß und Riegel gelegt. Dort will ich ihn halten, und Keiner soll Etwas davon zu sehen bekommen, da ich ihn mir selbst verschließen muß. Nun, vielleicht bekommt ihm der Schlaf gut; für sein Erwachen bestimme ich aber Nichts. Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich soweit kam! — Nun lassen wir auch das abgemacht sein!"

In den letzten Worten des Briefes, die doppelt unterstrichen sind, gebietet er Liszt, absolutes Stillschweigen über den „Tristan"-Plan zu bewahren.

Wagner war nicht der Einzige, der Thränen vergoß, weil er den „Siegfried" zur Seite legen mußte. Auch Liszt beweinte die Nothwendigkeit, billigte aber den neuen Plan aus vollem Herzen:

„Zweifelsohne schaffst Du damit ein herrliches Werk — und gehst dann erfrischt zu den Nibelungen zurück. Nach Straßburg kommen wir Alle und bilden Dir eine garde d'honneur." Ein Ding aber konnte Liszt nicht verstehen: „Aber um alle Götter, wie willst Du daraus eine Oper für *italienische Sänger* (so wie mir B. sagt) machen? Nun, das Unglaubliche und Unmögliche sind schon einmal Deine Elemente geworden, und vielleicht bringst Du auch dieses zu Stande."

Wie wir aber gesehen haben, war das Absurde dieses Gedankens Wagner selbst klar geworden, sobald der erste Rausch der Begeisterung verflogen war, während dessen Andauer seiner sanguinischen Natur Alles möglich erschien.

Paris, Tausig und Minna.

„Soviel aber sehe ich, daß ich jetzt einmal wieder ein kleines Wunder thun muß, damit die Leute an mich glauben."

Mit diesem Gefühl begann Wagner „Tristan und Isolde." Am letzten Tage des Jahres 1857 war der erste Act vollendet, Geschäftsangelegenheiten erforderten jetzt seine Anwesenheit in Frankreich, denn er mußte Schritte thun, um seine Opern dort gegen Nachdruck zu schützen. In einem kleinen Zimmer im dritten Stock des Hotel du Louvre (Nr. 364) mit der Aussicht nach dem Hofe fand er den stillen Zufluchtsort, den er brauchte. Unter seinen Besuchern waren Berlioz und Liszt's Schwiegersohn Ollivier. Seine Mußestunden benutzte er, um Calderon zu lesen, für den er eine riesige Bewunderung gefaßt hatte, die in einem langen Briefe an Liszt (Nr. 255) überfließt. In demselben Schreiben sagt er:

„Nächst Dir und Calderon hat mich dieser Tage ein Blick in den mitgenommenen fertigen ersten Act des „Tristan" wunderbar erhoben. Das wird ein merkwürdiges Stück Musik. Ich empfinde ein heftiges Bedürfniß, Jemand Etwas davon mitzutheilen, und fürchte, das wird mich verleiten, nächstens Berlioz Etwas vorzuspielen, unbekümmert darum, ob ihm meine schöne Musicirerei Entsetzen oder Ekel machen wird. Herr Gott, wär' ich doch jetzt bei Dir!"

Es war sehr gut, daß er Berlioz den „Tristan" nicht auf dem Piano vorspielte, denn wie wir bald sehen werden, hatte dieser Componist kein Verständniß für diese Art der Musik, nicht einmal, wenn sie vom Orchester vorgeführt wurde.

Um diese Reise unternehmen zu können (die auch dazu dienen sollte, Arrangements für die Aufführung des „Rienzi" am Théâtre Lyrique zu vollenden) hatte sich Wagner von Liszt 250 Thaler borgen müssen, der wiederum das Geld von seinem Schwiegersohn lieh (Der arme Liszt! Seine symphonischen Dichtungen brachten noch weniger ein, als die Partituren seines Freundes). Wagner versprach, das Geld von dem ersten Vorschuß, den er für „Tristan" erhalten werde, zurückzuzahlen. Die Noth hatte ihn gezwungen, ein eigenthümliches Abkommen mit seinen Leipziger Verlegern zu treffen. Breitkopf und Härtel hatten sich geweigert, die Nibelungen-Partituren zu seinen Bedingungen anzunehmen, weil die Aufführung des Werkes praktisch unmöglich schien.

„Tristan" erschien ihnen einfacher und sie nahmen ihn nicht nur an, sondern verpflichteten sich auch noch vor dem Beginn der Arbeit, die Hälfte des Honorars (das tausend Thaler betragen sollte) bei Ablieferung des Manuscriptes des ersten Actes zu bezahlen. Die Verleger hofften ebenso wie der Componist, „Tristan" würde sofort seinen Weg über die deutschen Bühnen machen und dadurch ansehnliche Gewinne erzielen; sie ließen sich nicht träumen, daß bis zur ersten Aufführung noch sieben Jahre vergehen sollten. Was konnte man aber erwarten? Wagner war erst fünfundvierzig Jahre alt, und „Tannhäuser" und „Lohengrin" waren erst dreizehn und acht Jahre in der Welt! Schrieb Liszt ihm nicht um jene Zeit: „Das letzte Mal, als wir „Lohengrin" aufführten, fühlte ich mich stolz für mein Jahrhundert, einen solchen Menschen, wie Du Dich darin kund giebst, zu besitzen! — Mit dem „Lohengrin" nimmt die alte Opernwelt ein Ende; der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht!" War eine solche Botschaft nicht mehr werth, als alles Geld? Wozu brauchen geniale Menschen überhaupt Geld?

Zimmer Nr. 364 im Hotel du Louvre war ruhig und abgeschlossen, hatte aber einen großen Nachtheil. Der Kellner war ein Dieb, stahl das wenige Geld, das Wagner übrig hatte, und floh nach Deutschland. Liszt, der stets bereite Helfer in der Noth, wurde sofort benachrichtigt und übergab die Angelegenheit der Polizei; ob aber der Dieb des zwei Mal geborgten Geldes — dessen Rückzahlung ein Viertel des Honorars für „Tristan und Isolde" verschlingen sollte — jemals verhaftet und bestraft worden ist, muß erst von Jemand festgestellt werden, der die Akten der Jenaer Polizei aus jener Zeit durchzusuchen geneigt ist.

Bei seiner Rückkehr nach Zürich erwartete Wagner eine andere Ueberraschung. Liszt hatte ihm den „Wunderkerl" Karl Tausig gesandt, den „Liszt der Zukunft", wie er genannt wurde, den er den gemeinschaftlichen Freunden, dem Dichter Herwegh, dem Journalisten Wille, dem Architekten Semper, dem Physiologen Moleschott u. s. w. warm empfohlen hatte. Brief Nr. 260 enthält einen amüsanten Bericht über

den „schrecklichen" jungen Pianisten, dessen „rasendes" Spiel Wagner „schaudern" machte. Es war unmöglich, einen solchen Menschen im eigenen Hause zu behalten, er mußte daher seine Uebungsstunden in einem benachbarten Gasthause abhalten, brachte aber seine ganze freie Zeit bei Wagner zu, dessen glühender Apostel zu werden er bestimmt war. Tausig trank unaufhörlich Thee und rauchte fortwährend starke Cigarren, bei den Mahlzeiten hatte er niemals Appetit, weil er den ganzen Tag Käse und Zwieback aß, Wagner's Lieblingsgebäck, von dem die abwesende Minna kaum genug zurückgelassen hatte, um ihres Mannes Bedarf zu decken. Karl verabscheute Spaziergänge und erklärte stets nach einer Stunde, er sei mindestens vier Stunden unterwegs gewesen. Kurz, Wagner lernte zum ersten Mal in seinem Leben das Gefühl kennen, das ein Vater empfindet, der einen wilden Jungen im Zaum zu halten hat. Tausig war damals siebzehn Jahre alt.

Während dieser Zeit befand sich Minna an einem benachbarten Curort, um für ihr Herzleiden Heilung zu suchen. „Die Sorge um sie war schrecklich: während zweier Monate mußte ich eigentlich täglich auf ihre Todesnachricht gefaßt sein. Ihr Zustand ist namentlich durch den unsinnigen Genuß von Opium — vermeintlich gegen Schlaflosigkeit! — so arg verschlimmert worden." Sie befand sich jetzt besser, ihr Leiden war aber unheilbar und sollte ihrem Manne noch viele Qualen verursachen. Wagner klagt in einem an seine Wohlthäterin, Frau Julie Ritter, gerichteten Briefe*) aus jener Zeit über die Nervosität, Verzagtheit und Gereiztheit seiner Frau und sagt, sie „mache eine Hölle" aus seinem Hause, in das er sich so gern zurückzog:

„Ihre Gemüthsstimmung wurde so peinigend für sie und ihre Umgebung, daß an eine gründliche Aenderung der Situation gedacht werden mußte, wenn wir uns nicht Alle sinnlos aufreiben wollten . . . Ihr ist es nach dem Stande ihrer Bildung und der Art ihrer intellectuellen Fähigkeiten versagt, an mir und meinem Wesen die tröstliche Erhebung zu finden, deren sie, zum Ersatz für die Widerwärtigkeiten

*) Langhans: „Geschichte der Musik," II, 492.

unserer äußeren Schicksale, so sehr bedurfte. Ist dies der Grund großer Pein für mich, so macht sie dies vor meinem Herzen doch auch so sehr bemitleidenswerth, und ich hege den aufrichtigsten, innigsten Wunsch, ihr nach ihrer Art noch einmal von dauernder Beruhigung sein zu können.

Praeger erzählt in seinem Bericht über seinen Besuch in Zürich zwei Vorfälle, die beweisen, wie wenig Wagner und seine erste Frau zu einander paßten. Als eines Morgens Präger und Minna auf Wagner warteten, der in seinem Zimmer an der Tetralogie arbeitete, fragte Minna den Gast: „Nun, sagen Sie mir einmal ehrlich: ist Richard wirklich ein so großes Genie?" Sie hatte augenscheinlich diese Frage in den fünfzehn Jahren, die seit der ersten Aufführung des „Rienzi" vergangen waren, sich nicht selbst beantworten können! Als Wagner sich bei einer anderen Gelegenheit bitter über die Behandlung, die ihm das Publicum zu Theil werden ließ, beklagte, sagte sie: „Weshalb schreibst Du aber auch nicht einmal Etwas für die Gallerie?" „Trotz alledem," setzt Praeger hinzu, „trotz ihrer Unfähigkeit, ihn zu verstehen, behandelt Wagner sie stets in rücksichtsvoller, zärtlicher und liebevoller Weise." Sie besaß alle die häuslichen Tugenden, die der Deutsche so hoch schätzt, und vor Allem hatte sie den Sparsamkeitssinn, der Wagner so vollständig fehlte, daß er selbst einmal Liszt gegenüber erklärte, er werde in Zukunft seine Geldangelegenheiten ganz in Minna's Hände legen. Aber alle diese Eigenschaften konnten den Mangel an künstlerischer Sympathie, deren ihr Mann so dringend bedurfte, nicht ersetzen, und es war natürlich, daß er eine romantische Freundschaft mit Frau Wesendonck schloß und ihre Gesellschaft häufiger aufsuchte, als es Minna lieb war, deren Eifersucht wiederholt in helle Flammen ausbrach.

Wie es scheint, fand eine zeitweise Trennung statt, denn 1859 schreibt Wagner an Frau Ritter hinsichtlich der geplanten Aufführung des „Tristan" in Karlsruhe:

„Diese Epoche habe ich denn auch dazu bestimmt, mit meiner Frau mich wieder zu vereinigen. Gebe nun der Himmel, daß ich selbst mich stets in der Lage fühle, meinen festen und herzlichen Willen, ihr die vorsichtigste Behandlung angedeihen zu lassen, mit der nöthigen Geduld durchzuführen. Ich gestehe, daß mein Verhältniß zu dieser

armen, vielgeprüften und nun so leidenden Frau mir zu einem steten Sporn zur Bewährung meiner moralischen Kräfte und ihrer Ausbildung geworden ist. In allen meinen Beziehungen zu ihr leitet mich nur noch das tiefste Mitleiden mit ihrem Zustande, und ich hoffe zuversichtlich, es wird mich immer mit der andauernden Geduld waffnen, mit der ich die Folgen ihrer Krankheit nicht nur zu ertragen, sondern sie einzig auch zu lindern, mich berufen fühle."

So wurde denn wieder für ein paar Jahre ein nothdürftiger Friede geschlossen; aber es wäre besser gewesen, wenn die Beiden sich nie gekannt hätten. Wagner hatte in der Ehe denselben Fehler wie Goethe, Heine, Racine und andere geniale Menschen begangen, und die arme Frau, von Natur liebenswürdig und vollauf geeignet, einen gewöhnlichen Menschen und sich selbst glücklich zu machen, mußte ein Vierteljahrhundert hindurch schwere Leiden erdulden, weil sie den Irrthum begangen hatte, einen Mann zu heirathen, zwischen dem und ihr eine Verbindung der Seelen unmöglich war.

Ein venetianisches Liebesduett.

Der zweite Act des „Tristan" wurde im Juni 1858 in Zürich entworfen, aber die Ausarbeitung der Instrumentation, die bei einem so farbenreichen und gefühlvollen Werk von gleicher Wichtigkeit ist, wurde an einer romantischeren Stelle ausgeführt. Der Leser weiß, daß auch in Wagner die in allen Deutschen wohnende Sehnsucht nach Italien wohnte, der Goethe, noch ehe er seine italienische Reise unternommen hatte, in dem Liede: „Kennst Du das Land, wo die Citronen blühen?" Ausdruck gab. Für Wagner war ein großer Theil Italiens aus politischen Gründen verschlossen, in Venedig hoffte er aber geduldet zu werden, weil er von den österreichischen Behörden keine Belästigung erwartete. Die Reize der Lagunenstadt waren ihm von Freunden in den glühendsten Farben geschildert worden und sie lag auch zur Erledigung von Geschäften mit Wien und Deutschland bequem genug. Was auf seine Wahl aber wirkte, waren Gesundheitsrücksichten: in Venedig gab es

keine Pferde und daher weder Staub noch Lärm. Schopenhauer nannte mit seinem überall bewiesenen Scharfsinn den Abscheu gegen Lärm das Merkmal der fortschreitenden Civilisation und wies darauf hin, welche Qualen besonders geniale Menschen, mit ihrem feinfühligen Nervensystem, durch den in unseren großen Städten fortwährend in brutalster Weise erzeugten Lärm, das Rasseln der Wagen, Knallen der Peitschen, Schreien der Handelsleute, Glockenläuten u. s. w. erdulden müssen. In Venedig giebt es allerdings nur wenige Bäume, aber die Stadt ist mit Ausnahme von Japanesischen Städten der ruhigste Platz in der Welt, und das war für Wagner entscheidend, wie er uns erzählt.

Selbstverständlich mußte Liszt in der Angelegenheit consultirt werden, denn Wagner konnte während seiner Verbannung ohne des Freundes Rath und Hülfe die Grenzen der Schweiz kaum mit einem Fuß überschreiten. Auch diesmal sollte Liszt die besondere Gnade vom Großherzog von Weimar erbitten, sich bei der österreichischen Regierung zu verwenden, damit Wagner sich einige Zeit in Venedig aufhalten dürfe. Liszt that sofort die nothwendigen Schritte, erlangte aber die Ueberzeugung, daß Venedig kein sicherer Aufenthalt war; er rieth Wagner daher, lieber nach Genua oder Sardinien zu gehen. Letzterer war aber mit charakteristischer Furchtlosigkeit schon auf seine eigene Verantwortlichkeit nach Venedig abgereist, als die Antwort des Freundes eintraf. Liszt glaubte, Wagner sei in der Hoffnung nach Italien gegangen, dort einige seiner Werke aufführen zu können, und sagte ihm offen, daß er auf Italien — oder Frankreich — ebenso wenig künstlerische Hoffnungen bauen dürfe, wie politische auf Oesterreich, weil im Lande der Citronen die Hauptarbeit der Operncomponisten darin bestand, blendende Arien aneinander zu reihen, damit die Sänger ihre Geschicklichkeit zeigen konnten, während für ernste und echte Kunstwerke kein Verlangen war. „Für mehrere Jahre noch," fügt er prophetisch hinzu, „ist Deutschland der einzige, wahre Boden Deiner Werke. Diesen werden sie immer fester und alles Andere überragend behaupten."

Aber der Componist des „Tristan" verfolgte mit seinem Besuch in Venedig keine anderen „künstlerischen Intentionen", als die Partitur jenes neuen Werkes inmitten angenehmer und beruhigender Umgebung beenden zu können. Dieser Wunsch ging anfangs in Erfüllung:

„Es wird Dir lieb sein zu hören, daß Venedig mich in meinen Erwartungen nicht betrogen hat; die melancholische Stille des großen Canales, an dem ich in einem stattlichen Palaste mit weiten Räumen wohne, ist mir sympathisch: Zerstreuung und angenehme Ableitung der Phantasie gewähren mir der tägliche Ausgang auf den Marcusplatz, die Gondelfahrten nach den Inseln, Promenaden daselbst u. s. w. Später kommen noch die Kunstschätze daran. Das gänzlich Fremde und doch Interessante der Umgebung ist mir sehr genehm. Ich erwarte nun meinen Flügel und hoffe nächsten Monat die Arbeit ungestört wieder aufzunehmen. Den „Tristan" zu vollenden, daran denke ich; sonst an Nichts weiter."

In solcher Umgebung wurde das herrliche Liebesduett componirt, das einen so großen Theil des zweiten Actes ausfüllt. Vor allen Städten der Welt war Venedig mit seinem, sinnliche Begierden anregenden Klima, seinen großartigen Kunstschätzen und seinen schönen Frauen am geeignetsten, die Inspiration und das üppige, an Titian erinnernde Colorit für dieses von Liebe überfließende Duett zu liefern. Das Clavier kam im October an und wurde in einem großen Saale mit vorzüglicher Akustik aufgestellt, worauf die Arbeit in der glücklichsten Stimmung wieder aufgenommen wurde:

„Meine Arbeit ist mir theurer als je geworden: seit Kurzem habe ich sie wieder aufgenommen; sie fließt mir wie ein sanfter Strom aus dem Geiste . . . In der Ausführung des zweiten Actes, den ich eben nur leicht skizzirt hatte, wurde ich durch Besuche unterbrochen. Jetzt habe ich ihn aufgenommen: er wird sehr schön und soll spätestens mit diesem Jahre fertig und im Druck sein. Bis März folgt dann der letzte Act, und fügt sich Alles nach Wunsch — so wohne ich nach Ostern seiner ersten Aufführung bei."

Armer, verblendeter Mann! Sieben Jahre bitterer, und unterbrochener Enttäuschungen sollten vergehen, ehe die erste Aufführung stattfand. Es dauerte nicht lange, bis das Unheil wieder über ihn hereinbrach, die Schicksalsfurien verfolgten diesen unglücklichen Künstler, wohin er sich auch

wandte. „Ich kann nicht anders, als nur mit allergünstigster Stimmung an so Etwas arbeiten," hatte er geschrieben, und diese Stimmung sollte nicht lange vorhalten. Er wurde von einer neuen Form seiner Hautkrankheit überfallen, beinahe zwei Wochen lang konnte er seinen Stuhl nicht verlassen, und eine Wunde am Bein verursachte ihm so fürchterliche Schmerzen, daß er mit wahrem Galgenhumor erklärte: „Beim Arbeiten — während der Musik — schrei' ich zuweilen laut auf, was sich oft sehr effectvoll ausnimmt." Und wie Hiob mußte er dasitzen und die Trauerbotschaften entgegennehmen, die in schneller Reihenfolge eintrafen. Aus München kam die Nachricht, daß der in Aussicht genommene „Rienzi" schließlich doch „aus religiösen Rücksichten" zurückgewiesen worden sei! Wieder ein kleines Häuflein Goldstücke verloren — eine sehr ernste Sache für „einen so armen Teufel wie ich, der jede Einnahme wie einen Lotteriegewinn zu betrachten hat". Hannover lehnte ebenfalls im letzten Moment ab, weil — man höre und staune! — Niemann, der später der größte aller Wagner-Tenoristen wurde, sich nicht getraute, den „Rienzi" zu singen, nachdem er Tichatschek in der Rolle gehört hatte. Das war Rienzi! — und damals war Wagner mit dem Tristan beschäftigt!!

Aber es kam noch schlimmer. Liszt verlor die Macht, seinem Freunde zu helfen. Weimar, das erste „Bayreuth", hatte sich nach dem Eintreffen Dingelstedt's dem Feinde übergeben. Ein „brutaler Mercantilismus", wie Liszt sich ausdrückte, trat an die Stelle der bisherigen künstlerischen Ideale; Liszt hörte auf zu dirigiren und gab nach der gegen den „Barbier von Bagdad" von Cornelius gerichteten Kabale seinen Posten als Capellmeister ganz auf. Er war bei den Arrangements für die Aufführung des „Rienzi" vollständig ignorirt worden, Dingelstedt schämte sich nicht, mit Wagner um Ermäßigung des Honorars um ein paar Thaler zu feilschen, die Oper wurde endlich ganz aufgegeben, wieder ging ein „Lotteriegewinn" in Rauch auf, und Wagner gerieth in solche Verlegenheiten, daß er seine einzigen Pretiosen: seine Uhr, eine goldene Schnupftabakdose, die er vom Groß-

herzog erhalten, und eine Bonbonnière von der Fürstin Wittgenstein, versetzen mußte. („Verzeihe mir die gütige Welt diesen Luxus!" rief er aus.)

Es waren gewiß genug Gründe vorhanden, mit Liszt's Hilfe noch einen Versuch zur Verbesserung seiner Lage zu machen. Er legte nicht so großes Gewicht auf Begnadigung oder auf eine regelmäßige Anstellung an einem deutschen Theater, selbst gelegentliche Anwesenheit bei den Aufführungen war es nicht, was er am meisten herbeisehnte, denn seine Mission war es, zu componiren, und wie konnte er das thun, wenn kleinliche Geldverlegenheiten seine ganze Zeit in Anspruch nahmen und die zum Schaffen nothwendige Stimmung zerstörten? Was er brauchte und was er fordern zu dürfen glaubte, war eine feste Pension, die ihm ein deutscher Fürst für geleistete Dienste aussetzen könnte. Er verlangte die enorme Summe von „wenigstens zwei- oder dreitausend Thalern", nicht mehr, als anderen Componisten gegeben worden war, selbst Mendelssohn, der reich war und das Geld nicht brauchte. Dafür wollte er sich noch verpflichten, ununterbrochen zu componiren und nach seiner Rückkehr nach Deutschland alle Aufführungen seiner Opern auf den Theatern der Fürsten, die zu der Pension beisteuerten, persönlich zu überwachen. Die Verpflichtungen seitens der Geber, fügte er hinzu, werden nicht bedeutend sein; er sei jetzt sechsundvierzig Jahre alt und rechne höchstens auf weitere zehn Jahre künstlerischer Thätigkeit.

Selbstverständlich erwies sich auch dieser Plan, wie alle seine Vorgänger, als unausführbar. Statt amnestirt und pensionirt zu werden, wurde er sogar in Italien mit Eifer verfolgt. Die sächsischen Behörden versuchten, seine Ausweisung aus Venedig durchzusetzen, und nur mit Hilfe des Zeugnisses eines Arztes gelang es ihm, sich in Folge seines Gesundheitszustandes die Erlaubniß zu längerem Verbleiben auszuwirken.

Solche Erlebnisse würden einen Heiligen in Wuth versetzen, und Wagner war nur insofern ein Hiob, als er in gleicher Weise vom Unglück verfolgt wurde; dieselbe Geduld

besaß er aber nicht. Er litt in dieser Zeit wiederholt an Anfällen von Wuth und übler Laune, „währenddeß", wie er selbst sagt, „ich mich sehr abscheulich ausnehmen muß . . . Ich weiß, daß ich mich zu viel gehen lasse, und auf die Geduld Anderer zu viel zähle." Und wie der Mann, der von Leuten gequält worden ist, an denen er seinen Zorn nicht auslassen kann, oft seine liebsten Freunde und Verwandten als Blitzableiter benutzt, so schrieb Wagner, durch Krankheit und die sich thurmhoch anhäufenden Enttäuschungen gereizt, einen Brief an Liszt, der einen dauernden Bruch herbeigeführt haben könnte, wenn der große Pianist nicht einen unerschöpflichen Fonds von Gutmüthigkeit besessen hätte. Immerhin wusch er aber dem Freunde in einem Briefe, der in dem Briefwechsel nicht enthalten ist, tüchtig den Kopf. Es war nur ein Streit innerhalb des Familienkreises, ein schnell vorübergehender Sturm, nach dessen Verwehen das alte Verhältniß ungetrübt weiter bestand. Und welcher Art dieses Verhältniß war, geht aus Liszt's Aeußerungen beim Empfang der Druckbogen des ersten Actes des „Tristan" und aus Wagner's Antwort hervor:

„Eine himmlische Weihnachtsbescheerung sendet mir Härtel. Die ganze gesammte Kinderwelt kann sich nicht, bei allen Tannenbäumen, mit goldenen Früchten und glänzenden Geschenken behängt, so freuen, als ich, Einzelner, mit Deinem einzigen „Tristan"!" — Weg mit allen Sorgen und Plackereien der Alltagswelt! Da kann man wieder weinen und auflodern. Welch' wonniglicher Zauber, welch' ungeahnte Fülle der Schönheit in diesem flammenden Liebestrunk! — Wie mag Dir dabei zu Muthe gewesen sein, als Du dieses wunderbare Werk geschaffen und gestaltet!"

Liszt, der selbst Componist war, wußte, daß die Freude am Schaffen alle die Triumphe des populären Erfolgs überragt. Wagner wußte, daß nur Eines mit dieser Schaffensfreude verglichen werden kann. So außerordentlich empfindlich er auch gegen die Kritik war, so war er doch weit entfernt, Byron's Ansicht zu theilen, der schrieb, die Geringschätzung seitens der niedrigsten Menschen schmerze ihn mehr, als der Beifall der Höchsten ihm wohlthue. Wagner wurde im Gegentheil durch die Sympathie und ermuthigende Zusprache eines Mannes für die Angriffe eines ganzen Heeres

von Philistern entschädigt: „Die Wohlthat Deiner Sympathiebezeugung für den ‚Tristan' flammte mich zu einer ganz convulsivischen Ausgelassenheit um," war seine Antwort an Liszt, und diese Bezeugung von Mitgefühl fachte in ihm die Hoffnung an, daß auch Andere sie theilen und ihm helfen würden, die Pension zu erlangen, die ihn zur Fortsetzung seiner schöpferischen Thätigkeit befähigen sollte.

Am Vierwaldstätter See.

Nachdem die Verfolgungen der sächsischen Behörden ihn aus Venedig vertrieben hatten, suchte Wagner von Neuem Zuflucht in der Schweiz und ließ sich diesmal am romantischen Vierwaldstätter See nieder:

„Du weißt, wie sehr ich den Vierwaldstätter See liebe," schreibt er dem Freunde, „Rigi, Pilatus u. s. w. sind mir und meinem Blute jetzt heilende Nothwendigkeiten geworden. Ich werde dort ganz einsam sein, finde um die jetzige Zeit (März) leicht die wünschenswertheste Wohnung, und denke dort prachtvoll zu arbeiten. Der Erard ist schon voraus."

Hier wurde der dritte Act des „Tristan" begonnen und innerhalb von etwa vier Monaten vollendet. Wir besitzen eine vom 9. August 1859 datirte Depesche von Liszt, welche lautet: „Dem vollendeten „Tristan" die herzlichsten Glückwünsche Deines unwandelbaren Getreuen Franciscus." Es ist kaum nothwendig, zu erwähnen, daß selbst unter den angenehmsten und erfreulichsten Verhältnissen die Composition eines so wunderbar verwickelten Actes wie dieses dritten des „Tristan", der von Genialität überfließt, eine großartige That gewesen wäre, sie erscheint aber noch viel bemerkenswerther, wenn wir erfahren, welches freudlose, vereinsamte Leben der Componist während dieser Zeit führte:

„Außer den Dienstleuten sehe und spreche ich keinen Menschen. Denke Dir einmal ein wenig, wie wohl mir zu Muthe sein muß. — Kinder! Kinder! Ich fürchte, man läßt mich zu lang im Stich, und das „Zu spät" wird Euch auch einmal in Bezug auf mich zu Gemüth kommen. Da heißt's denn nun: „Mach' den „Tristan" fertig, dann wollen wir sehen!" — Wie aber, wenn ich den „Tristan" nun nicht fertig machte, weil ich ihn nicht fertig machen könnte? Mir ist, als

sollte ich nun vor dem — Ziele(?) — endlich verschmachtend zusammenbrechen. Wenigstens sehe ich mir täglich mit recht gutem Willen mein Buch an, aber der Kopf bleibt wüst, das Herz leer, und ich starre hinaus in die Nebel- und Regenwolken, die undurchdringlich seit meinem Hiersein (zwei Monate) mir selbst die Aussicht, durch erfrischende Excursionen mein trübes Blut etwas aufzurütteln, unerfüllt lassen . . .

Ich stehe mit dem letzten Acte dieses Schmerzenskindes jetzt am äußersten Rande des „to be or not to be" — ein kleiner Druck irgend welcher Feder des gemeinen Zufalls, dem ich so erbarmungslos preisgegeben bin, kann dieses Kind in den letzten Geburtswehen tödten."

Zum zweiten Male trat die Versuchung an ihn heran, in's Ausland zu gehen und Concerte zu dirigiren; diesmal kam das Anerbieten aus den Vereinigten Staaten. Glücklicherweise lehnte er ab. Wer konnte wissen, was ihm zustoßen würde? Außerdem wäre „Tristan" nicht vollendet worden. Der ganze lange und tragische Brief (Nr. 290), aus dem ich soeben einige Stellen angeführt habe, sollte von jedem Leser dieser Biographie aufmerksam durchgelesen werden. Niemand als der Componist der herzbrechenden Musik des dritten Actes des „Tristan" hätte ihn schreiben können. Liszt charakterisirt ihn vortrefflich in seiner Antwort:

„Welch' schauerlicher Sturm — Dein Brief, liebster Richard! — Wie verzweifelt er Alles herumpeitscht und niederschlägt! Was ist bei dem Getöse und Geheul noch zu hören? . . . Und doch vertraue ich fest auf Dich . . . Selbst Deine verrückte Ungerechtigkeit gegen Dich selbst, wenn Du Dich als „jämmerlicher Musiker und Stümper" (!!!) anklagst, ist ein Merkmal Deiner Größe. In demselben Sinne sagt Pascal: „La vraie éloquence se moque de l'éloquence".

Welchen Ermahnungen der fromme Liszt Worte religiöser Tröstung folgen läßt, obgleich er wußte, daß der Same auf keinen fruchtbaren Boden fallen würde. „Tristan" wurde aber doch vollendet und bleibt das bemerkenswertheste „Opus" in der Musiklitteratur, als ein Werk so originell und einzig in seiner Art, daß kein anderer Componist vor oder nach Wagner eine Seite davon geschrieben haben könnte; als eine in allen ihren Theilen so wunderbar verflochtene Partitur, daß keine Seite herausgenommen werden könnte, ohne das Ganze zu entstellen, wie die Wegnahme eines Pfeilers einen Tempel entstellen würde; und wie ein einziges Capitäl genügt, um uns den Stil eines Tempels erkennen

zu lassen, so ist jeder einzelne Tact des „Tristan" unverkennbar tristanartig.

Nachdem die Partitur vollendet und dem Verleger übergeben worden war, handelte es sich darum, ein Theater zu finden, wo das Werk aufgeführt werden könnte. Den Plan, die Oper in Straßburg aufzuführen, ließ man auf den Rath des Intendanten des Großherzoglichen Theaters in Karlsruhe, Dr. E. Devrient, der seine eigene Bühne anbot, fallen. Der Rath war auch keineswegs schlecht, denn der Großherzog Friedrich von Baden hatte die Prinzessin Luise von Preußen geheirathet, die Wagner ebenso bewunderte wie ihr Gemahl, der die zu einer guten Aufführung nothwendigen Gelder herzugeben versprach. Außerdem erfreute sich das Karlsruher Theater damals des Besitzes zweier vortrefflicher Sänger, des Ehepaares Schnorr von Carolsfeld, das Wagner sechs Jahre später aus allen deutschen Sängern auswählte, um in München die Rollen des Tristan und der Isolde zu übernehmen. Aber auch hier verfolgte ihn das Unglück. „Tristan" ohne seine persönliche Ueberwachung aufzuführen, war ganz außer Frage, und obgleich sich der Großherzog von Baden persönlich beim König von Sachsen für Wagner verwendete, war die Erlaubniß, sich auch nur für kurze Zeit in Deutschland aufhalten zu dürfen, nicht zu erlangen. Und als ihm im folgenden Jahre theilweise Amnestie gewährt wurde, die Wagner gestattet haben würde, Karlsruhe zu besuchen, waren die beiden Schnorr's nach Dresden gegangen, wo er sich nicht blicken lassen durfte, und die an ihrer Stelle engagirten Sänger waren unfähig, so schwierige Rollen zu übernehmen. Der Plan, „Tristan" aufzuführen, mußte also aufgegeben werden! War es je einem Menschen beschieden, so viele Enttäuschungen zu erleiden?

Da die Bemühungen des Großherzogs von Baden, dem Verbannten ein Asyl zu verschaffen, erfolglos geblieben waren und Wagner nicht nach Venedig zurückkehren konnte, so blieb ihm Nichts übrig, als in der Schweiz zu bleiben oder nach Paris oder London zu gehen. Seine Erlebnisse in London waren nicht der Art gewesen, um ihn zu weiteren Experimenten

zu ermuthigen, und er fing an, der Schweiz überdrüssig zu werden, weil er dort weder seine eigene, noch andere Musik hören konnte. Er wählte deshalb Paris, weil er dort wenigstens hin und wieder ein Quartett oder Orchester-Concert hören konnte. Außerdem bestand wenigstens die Möglichkeit, eine seiner Opern in Paris zur Aufführung zu bringen. Es war eine Chance vorhanden, daß das Théâtre Lyrique den „Rienzi" annehmen würde, die große Oper hatten unbestimmte Gerüchte in Verbindung mit „Tannhäuser" genannt, und möglicherweise war selbst „Tristan" anzubringen! Wagner machte sich daher nach Paris auf den Weg, in der Absicht, unbestimmte Zeit dort zu verweilen, unbekümmert um die unangenehmen Erinnerungen an die Leiden, Enttäuschungen und Entbehrungen, die er in derselben Stadt vor zwanzig Jahren erduldet hatte. Zwanzig Jahre! In dieser Zeit hatte Wagner „Rienzi" vollendet, den „Holländer", „Tannhäuser" „Lohengrin", „Rheingold", „Walküre", die Hälfte des „Siegfried" und den ganzen „Tristan" componirt. Trotzdem war sein Name in Paris nicht bekannter und seine Aussichten auf Erfolg nicht größer, als wenn er die ganze Zeit als Missionär in Süd-Afrika zugebracht hätte. Ein paar Bruchstücke aus seinen Opern waren wohl in halb privaten Concerten gespielt worden, eine Menge böswilliger und vereinzelte wohlwollende Artikel über seine Musik waren in den Zeitungen erschienen, und 1858 hatte er im Hause eines Freundes ein Pianoforte-Arrangement des „Tannhäuser" gefunden, aber das war ungefähr Alles. Frankreich träumte dahin, ohne von dem Componisten der „Zukunftsmusik" Etwas zu wissen; aber Ereignisse, die ihn bald zum bestgekannten Mann machen sollten, warfen bereits ihre Schatten voraus.

Wieder in Paris.

In einem offenen Briefe an den Redacteur einer Wiener Zeitung*) gestand Wagner, daß der Hauptgrund für seine Uebersiedelung nach Paris im Herbst 1859 die Hoffnung war, dort den „Tristan" unter seiner persönlichen Leitung aufführen zu können, wofür in Deutschland keine Möglichkeit bestand. Sein ursprünglicher Plan war, im Sommer 1860 einige der besten deutschen Sänger nach Paris einzuladen und eine Serie von Mustervorstellungen des „Tristan" zu geben, dem vielleicht einige seiner früheren Werke hinzugefügt werden könnten. Das war aber leichter geplant als ausgeführt. Die Sänger, die er wünschte, hatten ihre Ferien zu verschiedenen Zeiten und konnten nicht alle gleichzeitig in Paris sein, außerdem erforderte ein solches Unternehmen eine große Summe Geldes und Wagner besaß keinen Pfennig. Er hatte indessen von einem reichen Manne gehört, einem Freunde eines seiner Freunde, der vielleicht zu überreden war, das Geld vorzustrecken. Um dies zu versuchen und den Parisern einen Vorgeschmack von seiner Musik zu geben, traf Wagner Vorbereitungen für ein paar Concerte, in denen Auszüge aus seinen Werken aufgeführt werden sollten. Ehe wir darüber berichten, müssen wir aber noch einige andere Ereignisse erwähnen.

---

*) „Botschafter" 1865, wieder abgedruckt in den „Bayreuther Blättern", 1890.

Ein interessanter und anscheinend als eine gute Vorbedeutung aufzufassender Zwischenfall ereignete sich bei Wagner's Ankunft im Zollhause. Der Dramatiker Sardou theilt ihn in seiner Vorrede zu den Gesammelten Gedichten Edmond Roche's mit. Dieser junge Dichter war damals Zollbeamter auf dem Bahnhof und bemerkte eines Tages, daß ein eben aus Deutschland angekommener Fremder Schwierigkeiten hatte, die tausend kleinen Formalitäten zu erfüllen. Der Name des Fremden war Wagner, Roche war ihm in der trefflichsten Weise behülflich und erwiderte auf die Dankworte: „Ich schätze mich glücklich, einem großen Künstler gefällig gewesen zu sein." „Sie kennen mich?" rief der erstaunte Wagner erfreut aus. Roche lächelte und summte ein paar Melodien aus den Opern des Componisten. „Ah, das ist eine glückliche Vorbedeutung," erklärte der Letztere, „der erste Pariser, den ich treffe, kennt meine Musik und schätzt sie. Wir werden uns wiedersehen." Mit diesen Worten nahm er einige Notenbogen aus seiner Handtasche und schenkte sie Roche. Die Beiden trafen sich wieder, und Roche übersetzte den „Tannhäuser"; aber die glückliche Vorbedeutung erwies sich nicht als zuverlässig.

Eine der ersten Freundschaften, die Wagner während dieses Pariser Aufenthaltes schloß, war die mit dem jungen Arzt und Schriftsteller A. de Gasperini, der später eine 173 Seiten lange Wagner-Biographie*) veröffentlicht, welche viele interessante Einzelheiten enthält, namentlich aus der Pariser Periode. Gasperini erzählt, daß er bei der ersten Begegnung den Componisten nach seinem Aeußeren für 36 und nicht 46 Jahre alt geschätzt haben würde. Anfangs fiel ihm seine scheinbare Kälte und Zurückhaltung und die Unbeweglichkeit seiner Gesichtszüge auf; als Wagner aber im Laufe des Gespräches wärmer wurde, vollzog sich eine vollständige Umwandlung, und sein Gast fand in ihm den Mann, den er nach dem Inhalt seiner Werke erwartet hatte. Sobald sie auf einen sympathischen Gegenstand, die Pariser

*) Paris: Heugel 1866.

Pläne, zu sprechen kamen, machte Wagner nicht länger den Eindruck eines asketischen Jüngers Buddha's oder Schopenhauer's, sondern den „eines jungen Mannes voller Leben und Hoffnung und trotz seiner Theorien weit von Buddha und dessen unfruchtbaren Betrachtungen entfernt".

Während der ersten Monate wohnte Wagner in der Rue Matignon, aber die Gegend war zu lärmend für ihn, und er zog nach der Rue Newton in der Nähe des Arc de Triomphe, wo er sich an dem Anblick der grünen Bäume erfreuen konnte. Seine Polstermöbel, die er in den langen Jahren in Zürich mühsam gesammelt hatte, brachte er mit nach Paris, und sofort beschuldigten ihn die Lästerzungen, er entfalte einen Aufwand, wie ein orientalischer Fürst! „Nun sieh," sagte er eines Tages zu Praeger, der ihn in Paris besuchte, „Du erkennst ja diese Möbel und Vorhänge als die aus dem Züricher Chalet; Dank Minna's Fürsorge sind sie gut erhalten, und nun spricht man von Verschwendung." Im dritten Bande der anonymen „Memoiren einer Idealistin" (Seite 258) finden wir die folgende Beschreibung des neuen Heims:

„Wagners hatten sich ein kleines Häuschen mit einem Gärtchen, nicht zu weit von den Champs Elysées, in einer stillen Straße eingerichtet. Es sah reizend behaglich darin aus, besonders Wagner's Arbeitscabinet und das Musikzimmer daneben waren, wenn auch klein, doch von künstlerischer Bedeutung. Hier nun fingen eine Reihe glücklicher Stunden an. Wagner erschien mir jetzt erst im rechten Licht; die Londoner Nebel waren gewichen, und mit staunender Freude sah ich diese gewaltige Persönlichkeit sich vor mir enthüllen. Er schien viel geselliger gestimmt wie in London. Gastlich öffnete sich sein Haus des Abends wöchentlich einmal, und es drängten sich zu diesen Empfangsabenden bedeutende, freilich auch unbedeutende Menschen genug."

Unter den Berühmtheiten befanden sich die Schriftsteller und Dichter Beaudelaire, Champfleury, Roche, Lorbac, Léroy, Gaspérini, ferner Gustave Doré, Jules Ferry, Ollivier und seine Frau (die Tochter Liszt's), F. Villot, der Custos der kaiserlichen Museen, und Berlioz.

Concerte in Paris und Brüssel.

Soweit schien sich Alles nach Wunsch zu gestalten. Um die Aufmerksamkeit des Publicums auf die Anwesenheit und

Pläne Wagner's zu lenken, wurden drei Wagnerconcerte in Aussicht genommen. Die freie Ueberlassung des Opernhauses wurde nachgesucht; aber wiederum kam das unvermeidliche Unglück dazwischen. Die Antwort blieb so lange aus, daß Wagner alle Hoffnung aufgab und das Théâtre Ventadour für einen hohen Preis miethete; kaum war dies geschehen, als die Oper zu seiner Verfügung gestellt wurde, selbstverständlich zu spät, denn der Contract mit den „Italienern" konnte nicht gebrochen werden. Die Proben begannen sofort, theils unter Wagner's, theils unter Bülow's Leitung, der nach Paris gekommen war, um den größtentheils aus Dilettanten bestehenden Chor einzuüben. Das erste Concert fand am 25. Januar, die beiden anderen am 1. und 8. Februar 1860 statt. Das Programm war an jedem Abend dasselbe: Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer"; Marsch mit Chor, Einleitung zum 3. Act, Pilgerchor und Ouvertüre aus „Tannhäuser"; Vorspiel zu „Tristan"; Vorspiel, Einleitung zum 3. Act und Brautchor aus „Lohengrin". Dieses Programm würde heute beinahe in einem Lager von Bergleuten im fernen Westen Amerika's verstanden und gewürdigt werden, aber für die vor drei Jahrzehnten lebenden Pariser Kritiker war es lauter Caviar, wenn die Leute wirklich ihre ehrlichen Ansichten aussprachen. Das Publicum, unter dem sich so bedeutende Musiker wie Auber, Meyerbeer, Berlioz, Gevaërt und Reyer befanden, sah die Sache anders an, und Champfleury erzählt uns, daß „jedes Stück mit wahrhafter Begeisterung aufgenommen wurde."

Das finanzielle Resultat der drei Concerte war indessen noch schlechter, als erwartet worden war. Das Deficit betrug über 4500 Mark, und Wagner, dem es eben gelungen, die Partituren seiner Nibelungen an Schott in Mainz zu verkaufen, mußte für den Versuch, die Pariser für seine ersten Opern zu interessiren, einen großen Theil des Geldes hergeben, das er durch die schwere Arbeit vieler Jahre verdient hatte. Schwere Arbeit, schwere Schicksalsschläge waren sein Loos bis nach seinem fünfzigsten Geburtstag, und selbst dann war der Umschwung nur zeitweise und scheinbar.

Um den Verlust wieder gut zu machen, nahm er eine Einladung an, seine Concerte im März in Brüssel, dem belgischen Paris, zu wiederholen. Er war dort noch weniger gekannt als in Paris, aber der Umstand, daß Brüssel eine der ersten Städte gewesen war, die den „Lohengrin" aufführen wollten, obgleich es bei der Absicht geblieben war, mag ihn beeinflußt haben. Einige Jahrzehnte später wurde die belgische Hauptstadt ein Mittelpunkt der Wagner-Verehrung, und fast alle seine Opern und Musik-Dramen sind dort mit Erfolg aufgeführt worden*); aber damals war nicht genug Interesse vorhanden, um die Concerte zu Erfolgen zu gestalten. Die Einnahme bei dem ersten belief sich auf 2123 Francs, die des zweiten auf 1395 Francs, und das war nicht genug, um die Kosten zu decken.**)

In Verbindung mit diesen Concerten erzählt man sich amüsante Anekdoten über den berühmten Musikkritiker, Historiker und Theoretiker Fétis, denselben Mann, dem Beethoven's dritter Stil nicht gefiel und von dem Wagner, nachdem er seine Essays über seine eigenen Werke und Theorien gelesen, gesagt hatte: „Der Esel!" In einer Anwandlung von versöhnlicher Stimmung machte Wagner (gegen seine Gewohnheit) einen Besuch bei Fétis, der ihn aber in nichts weniger als liebenswürdiger Laune empfing. Das Gespräch artete bald in einen Streit aus, Fétis zog die Aufrichtigkeit der Kunst seines Gastes in Zweifel, brauchte beleidigende Ausdrücke und wies ihm schließlich die Thür, aber erst, nachdem Wagner ihn mit den Worten abgetrumpft hatte: „Sie abgestumpfter Greis, Sie wollen urtheilen über einen so gefühlvollen Mann wie ich?" Der künstlerische Erfolg der Concerte versetzte Fétis in hellen Zorn. Er versuchte sogar, die Entlassung des

*) „Lohengrin" steht dort wie überall an der Spitze, er erlebte in der Saison 1891—92 siebenundzwanzig Aufführungen, acht mehr als der immer populäre „Faust".

**) E. Evenepoel, „Le Wagnerisme hors d'Allemagne," Seite 68, Paris: Fischbacher, ein Buch, in dem die Geschichte des Wagnerthums in Brüssel sehr ausführlich und in anziehender Weise geschildert ist.

Professors A. Samuel vom Conservatorium, zu dessen Directoren er gehörte, zu veranlassen, weil dieser den deutschen Komponisten in Schutz genommen hatte. Er sprach ferner einen heftigen Tadel gegen eine große Zahl von Studenten aus, die der Zukunftsmusik Beifall gespendet hatten. Der Leser muß bedenken, daß die „Zukunftsmusik" damals noch nicht weiter als bis zum „Lohengrin" gediehen war!

Tannhäuser und der Jockey-Club.

In der Zeit, die zwischen den Pariser Concerten und denen in Brüssel lag, waren indessen Wagner's Aussichten für die Zukunft in eine ganz neue Phase getreten. Der finanzielle Mißerfolg seiner Concerte, verbunden mit der Schwierigkeit, gute Sänger zu engagiren, wenn kein Geld vorhanden ist (unglücklicher Weise war der reiche Musikliebhaber, der durch die Concerte veranlaßt werden sollte, die Mittel für das Opernunternehmen vorzustrecken, am Besuch verhindert gewesen), hatte deutlich bewiesen, daß an die Verwirklichung der Pläne für Aufführungen seiner Opern nicht gedacht werden konnte. Noch einmal richtete er seine Blicke auf Deutschland, fest entschlossen, einen letzten Versuch zur Erlangung der ersehnten Begnadigung zu machen, als plötzlich — ein Wunder geschah: Der Kaiser Napoleon hatte befohlen, „Tannhäuser" an der großen Oper aufzuführen. Die Neuigkeit traf Wagner wie ein Blitz aus heiterem Himmel, er wußte nicht einmal, daß man sich in den Tuilerien mit „Tannhäuser" beschäftigte, und hatte keine Ahnung, daß er dort Freunde besaß, die einen solchen Schritt veranlassen konnten oder wollten. Cherchez la femme! Sie war die Gattin des österreichischen Botschafters, die Fürstin Pauline Metternich, eine warme Freundin der Kaiserin, die Mitleid für den verfolgten Componisten empfand und seine Opern bewunderte, von denen zwei erst kürzlich mit glänzendem Erfolge in Wien gegeben worden waren. Ihre Empfehlung, unterstützt von einigen Mitgliedern der verschiedenen deutschen Gesandtschaften, veranlaßte den Kaiser,

jenen denkwürdigen Befehl zu erlassen. Marschall Magnan, ein warmer Bewunderer der Musik Wagner's, soll ebenfalls die Hand im Spiele gehabt haben.

„Tannhäuser" in der großen Oper, auf speciellen Befehl des Kaisers, mit carte blanche, so viel er wollte für die besten Sänger und die prachtvollsten Decorationen auszugeben! Das schien beinahe zu gut, um wahr zu sein!

„Es war eine der großen leidenschaftlichen Erregungen, die Wagner in seinem Leben durchmachte," schreibt Gaspérini: „er gab sich schnell wie ein Kind allen Gemüthsstimmungen hin, der Freude wie der Niedergeschlagenheit, und in dieser glücklichen Wendung sah er den Beginn eines gänzlich neuen Lebens. Innerhalb weniger Stunden hatte er einen neuen Plan nach dem anderen, eine unendliche Reihe von Erfolgen ausgedacht."

„Noch nie," schrieb Wagner an Liszt, jedes Wort des Satzes unterstreichend, „ist mir das Material zu einer ausgezeichneten Aufführung so voll und unbedingt zu Gebote gestellt worden, als diesmal in Paris . . . Es ist der bisher einzige Triumph meiner Kunst, den ich persönlich erlebe." Triumph? Nur drei — doch wir wollen den Ereignissen nicht vorgreifen.

Der Befehl des Kaisers erregte allerdings bei gewissen französischen Componisten, deren Opern auf die Aufführung warteten, und deren Freunden Eifersucht, machte aber Wagner zum musikalischen Löwen des Tages — einem wirklichen Löwen, der in allen Dingen seinen Willen hatte. Ohne Rücksicht auf die Kosten (denn der Kaiser bezahlte alle Auslagen) und unter Wagner's eigener Leitung wurden die Scenerieen von den besten französischen Decorationsmalern angefertigt. Sie waren von einer Pracht, an die Wagner in seinen kühnsten Träumen nicht gedacht hatte. Ebenso hatte er vollständig freie Wahl in Bezug auf die Sänger. Der damals vielversprechende deutsche Tenorist Albert Niemann wurde mit einer Monatsgage von 6000 Francs engagirt, unter der Bedingung, daß er in keiner anderen Oper auftreten durfte. Madame Tedesco übernahm die Rolle der Venus und erhielt dieselbe Gage. Für den Wolfram wurde Morelli mit 3000 Francs monatlich engagirt.

Ueberrascht waren die Leute, als Wagner seine Forderungen für Verstärkung des Orchesters stellte. Er verlangte zwölf Hörner (mehr als damals in Paris aufzutreiben waren), zwölf Trompeten, vier Posaunen, vier Hoboen, vier Clarinetten, vier Fagotte u. s. w., ließ sich aber einige dieser Forderungen abhandeln. Ehe die Sänger an das Studium ihrer Rollen gehen konnten, mußte der Text in's Französische übersetzt werden. Für gewöhnlich wäre das die einfachste Sache von der Welt gewesen; man hätte das Libretto irgend einem gewerbsmäßigen Reimschmied übergeben, der es in schlechtes Französisch übertragen und dafür nach dem Maß bezahlt worden wäre. Das war aber nicht Wagner's Ansicht über die Uebersetzung von Opern. Er verlangte nicht nur das Aequivalent in Worten, er verlangte auch, daß die Betonung jedes Wortes mit dem musikalischen Accent übereinstimmte. Das hielt er für so wichtig, daß er den französischen Text benutzte, als er die Musik der ersten Scenen umschrieb, um vollkommene Uebereinstimmung*) zu erzielen; für den Rest des Librettos mußte aber die Uebersetzung der Musik angepaßt werden. Wagner fand ein williges Opfer in dem Dichter Roche, den er im Zollamt kennen gelernt hatte und der die schwierige und undankbare Arbeit unternahm. In der im Anfang dieses Capitels erwähnten Vorrede entwirft Sardou eine lebhafte Beschreibung von den Anstrengungen, die der Dichter machen mußte, um die hohen Anforderungen des Componisten zu erfüllen. Die Beiden verbrachten viele Tage und Nächte in ihren Bemühungen, die richtigen Worte, Silben und Accente zu finden. Da der Zollbeamte am Sontag nicht zu arbeiten brauchte, wurde dieser Tag gänzlich der Uebersetzung gewidmet. Um sieben Uhr begann die Arbeit und wurde ohne Pause bis zwölf — eins — selbst zwei Uhr fortgesetzt, bis die Feder der Hand des müden Dichters entfiel und letzterer darauf aufmerksam machte, daß es Zeit sei, Etwas zu essen. „Ach so, das Frühstück," erwiderte Wagner, „das hätte ich beinahe ver-

*) Gaspérini, Seite 62.

gessen. Wir wollen schnell ein paar Bissen essen und dann fortfahren."

Unzweifelhaft war die Arbeit des Uebersetzers schwierig und anstrengend, aber Sardou übersieht, daß die Sorge und Mühe des mitarbeitenden Componisten noch viel größer war, der „fortwährend kam und ging, mit feurigen Augen, lebhaften Geberden, bald einzelne Theile auf dem Clavier spielend, bald singend oder declamirend, dabei aber unablässig rufend: „Vorwärts! Vorwärts!" Um diesen Theil unserer Mittheilungen zu vervollständigen, müssen wir erwähnen, daß Roche bald nach dem Fiasco der Oper, auf die er so große Hoffnungen gesetzt hatte, vollständig entmuthigt starb, während Rudolph Lindau, der bei der ersten, vom Director der Oper zurückgewiesenen Uebersetzung geholfen hatte, Wagner durch einen Proceß zu zwingen suchte, seinen Namen als einen der Uebersetzer auf den Theaterzettel zu setzen. Die Gerichte entschieden in diesem Punkt gegen ihn, sprachen ihm aber ein entsprechende Summe als Bezahlung für seine Arbeit zu, wozu er selbstverständlich berechtigt war. Während er noch mit der Uebersetzung beschäftigt war, hatte Wagner eine andere angenehme Ueberraschung: es wurde ihm endlich gestattet, Deutschland (Sachsen ausgenommen) wieder zu betreten, aber nur zum Zwecke der Ausübung seines Berufs und dann nur mit besonderer Erlaubniß für jeden einzelnen Fall. Der Kaiser Napoleon soll sein Erstaunen darüber ausgesprochen haben, daß Deutschland einen Mann wie Wagner so lange in der Verbannung lassen könne, und diese Aeußerung, in Verbindung mit der „Tannhäuser"-Aufführung und dem Einfluß der Fürstin Metternich, ist bisher von den Biographen als die Ursache für die Nachgiebigkeit der sächsischen Behörden betrachtet worden. Diese Umstände mögen allerdings geholfen haben, aber der wahre Urheber ist in einem vom 13. September 1860 datirten Brief an Liszt deutlich genug bezeichnet: „Auf der preußischen Gesandtschaft sagte man mir, die Prinzessin von Preußen werde dieser Tage am Rhein eintreffen; der sächsische Gesandte sagte mir, es wäre ihm sehr lieb und würde auch dem König von

Sachsen angenehm sein, wenn ich der Prinzessin für ihre Theilnahme an der zuletzt mich betroffenen Entscheidung dankte."

Diese theilweise Amnestie ermöglichte ihm zunächst, eine kleine Rheinreise zu unternehmen, wobei er in Frankfurt mit seiner Frau zusammentraf, die in Soden eine Cur durchgemacht hatte. Er besuchte auch Baden-Baden, wo er von der Prinzessin von Preußen sehr gnädig aufgenommen wurde.

„In Wiesbaden, Frankfurt, Darmstadt und ich weiß nicht, wo überall," schrieb Liszt später, „harrten sie auf Wagner und wollten ihn „Tannhäuser", „Lohengrin" u. s. w. dirigiren oder wenigstens anhören sehen. An allen erdenklichen Enthusiasmus-Bezeugungen hätte es dabei gewiß nicht gefehlt. Vor einem Werk aber wie „Tristan", wo jeder beim ersten Anblick der Partitur sagen muß: ‚Es ist etwas Ungeahntes, Wunderbares, Sublimes', da verkriechen und verstecken sich alle die Laffen!"

Nachdem er von seiner Rheinreise nach Deutschland zurückgekehrt war, befolgte Wagner den Rath seines Freundes Villot und veröffentlichte Uebersetzungen der Dichtungen des „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan" in Prosa, mit einem, sein System erklärendem Vorwort. Diese Vorrede gestaltete sich in Wirklichkeit zu einem Essay von beträchtlicher Länge und erschien später in der ursprünglichen deutschen Fassung unter dem, in Anführungszeichen gesetzten, Titel „Zukunftsmusik" (Band VII, Seite 62—99). Dieses Essay ist eine der besten und klarsten Arbeiten Wagner's, hätte aber als ein Vorwort zu „Tristan" und nicht zu „Tannhäuser" erscheinen sollen. Statt einfache biographische und kritische Erläuterungen zu geben, die dem Pariser Publicum und den Kritikern geholfen haben würden, den demnächst zu erwartenden „Tannhäuser" richtig zu beurtheilen, lieferte Wagner in diesem Essay ein Résumé seiner späteren theoretischen Schriften und wiederholte in gedrängterer und deutlicherer Form seine Ansichten über deutsche, französische und italienische Opern, Dirigenten und Sänger, Dichter und Componisten, Sagen, Melodien und Wohllaut, Symphonien und Musikdramen, Reflexion und Inspiration, Optimismus und Pessimismus, den Einfluß anderer Componisten auf seinen Stil, die un-

endliche Melodie, die „Wald-Melodie", die Functionen des Orchesters und des Chors u. s. w. nebst einigen interessanten biographischen Einzelheiten und kritischen Bemerkungen über seine eigenen Opern von „Rienzi" bis „Tristan". Wir haben hier thatsächlich auf 37 Seiten ein vollständiges „Wagnerbuch", ein Essay so voller Anregung, daß Niemand, der an dem Verfasser Interresse nimmt, unterlassen sollte, es wiederholt zu lesen. Aber ihren Zweck erfüllte die Arbeit nicht, denn obgleich in ihr ausdrücklich auseinander gesetzt wird, daß der „Tristan" weiter vom „Tannhäuser" entfernt ist, als letztere Oper von dem Opernstil, zu dem „Rienzi" gehört, so wandten die Kritiker doch alle in dem Essay zum Ausdruck gebrachten „vorgeschrittenen Theorien" auf „Tannhäuser" an und lasen es überhaupt meist nur, um einzelne Sätze aus dem Zusammenhang zu reißen und lächerlich zu machen. Auf der anderen Seite dürfte die Bemerkung nicht überflüssig sein, daß das wahrhaft große Genie in seinen Handlungen von höheren Rücksichten geleitet wird, als von dem Bestreben, stets zeitgemäß und diplomatisch zu sein. Wagner hatte soeben den „Tristan" vollendet und war von diesem fesselnden Gegenstand noch vollständig erfüllt, und allein seine Bemerkungen über die wahre Melodie (auf die wir in dem Capitel über „Tristan und Isolde" noch zurückkommen werden) sind von unendlich höherer Wichtigkeit als der größte Erfolg, den „Tannhäuser" möglicherweise hätte in Paris erringen können.

Ein Hinderniß hätte die Aufführung der Oper beinahe unmöglich gemacht, ehe noch die Vorbereitungen im Gange waren. In seiner ersten Besprechung mit Director Royer wurde dem Componisten mitgetheilt, daß seinem Werk ein wichtiger Bestandtheil fehlte, weil nach dem bestehenden Gebrauch der zweite Act jeder Oper ein Ballet enthalten mußte. Wagner's Erwiderung, daß ein Ballet im zweiten Act des „Tannhäuser" unkünstlerisch, absurd und geradezu unmöglich sein würde, machte nicht den geringsten Eindruck auf Royer, und ebensowenig befriedigte ihn der Vorschlag, die Scene im Venusberg am Anfang der Oper auszudehnen un-

dort eine Art bacchanalisches Ballet einzuschieben, was durchaus passend war. Royer mußte schließlich die Gründe für seine Forderung eingestehen. Es handelte sich nicht darum, überhaupt ein Ballet zu haben, sondern dieses mußte im zweiten Act stattfinden, weil die „aristokratischen" Subscribenten, für die hauptsächlich das Ballet unterhalten wurde, spät dinirten und erst nach dem Beginn des zweiten Acts ihre Logen betraten; ein Ballet im ersten Act wäre also für sie ganz werthlos gewesen. Royer gestand freimüthig ein, daß die Möglichkeit eines Erfolges von dem Ballet im zweiten Act abhing, und der Minister bestätigte diese Behauptung. Ein „diplomatischerer" Mann würde vielleicht nachgegeben haben, aber Wagner's großartige Hartnäckigkeit in Angelegenheiten, die seine Principien berührten, ließ ihn eine ehrenhafte Niederlage einem Sieg vorziehen, den er nur durch die Prostituirung seiner Oper hätte erkaufen können. Er weigerte sich entschieden, den Wunsch des Directors zu erfüllen, drohte, lieber seine Partitur zurückzuziehen und die Aufführung ganz aufzugeben, und wandte sich schließlich mit der Bitte um Hilfe an seine Fürsprecherin, die Fürstin Metternich, durch deren Verwendung am allerhöchsten Orte ihm denn auch gestattet wurde, nach seinem Gutdünken zu verfahren, aber auf sein eigenes Risico.

Wagner hatte schon lange das Gefühl gehabt, daß die erste Scene des „Tannhäuser" schwach war und verbessert werden könnte. Ohne auf die „aristokratischen Abonnenten" (d. h. den Jockey-Club) irgend welche Rücksicht zu nehmen, die diesen Theil der Vorstellung doch nicht sehen würden, machte er sich daran, die Scene ganz neu zu componiren.

„Von mir in der Partitur erkannte Schwächen werden entfernt," schrieb er an Liszt am 13. September 1860: „mit großer Lust bearbeite ich die große Venusscene neu und gedenke dadurch der Sache sehr gut zu thun. Auch die Balletscene wird, nach einem von mir erweiterten Plan, ganz neu ausgeführt."

Unglücklicherweise bereitete die Darstellung dieser Scene, wie er sie sich dachte, selbst dem Corps de Ballet der Pariser Großen Oper unüberwindliche Schwierigkeiten, obgleich dieses

Institut nach und nach zu wenig mehr als einem Vorwand für Balletvorstellungen herabgesunken war. Man hatte sich ganz den rohen, plumpen und wollüstigen anatomischen Schaustellungen und dem Balanciren auf den Zehenspitzen hingegeben, das in Folge einer merkwürdigen Verblendung aller ästhetischen Unterscheidungskraft als „graziös" betrachtet wurde. In seinem Essay: „Ueber das Dirigiren" (VIII, 386) berichtet Wagner über die Resultate seiner Bemühungen, künstlerische Effecte mit dem Ballet zu erzielen:

„Ich wies den Balletmeister darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik contrastirten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür Etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden und von seinem Corps ausführen lassen solle. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: „Uh, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Sujets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angehen wollte, auf der Stelle hätten wir den „Cancan" und wären verloren*)."

Da die Proben schon begonnen hatten, als die Aenderungen vorgenommen wurden, entstand namentlich unter den Sängern einige Verwirrung. Niemann, der durch feindliche Einflüsse eingeschüchtert worden war, weigerte sich, seine Scene mit Venus in der neuen Form zu singen, und der Componist mußte daher einige Streichungen vornehmen. Die Tedesco wurde durch die Bemühungen Wagner's, sie zu lehren, wie sie ihre Rolle richtig singen sollte, so außer sich gebracht, daß sie kaum abgehalten werden konnte, sein Gesicht mit ihren Fingernägeln zu zerkratzen. Alle Sänger und sogar die Musiker waren entrüstet über die ungewöhnliche Zahl der Proben, deren im Ganzen 164 abgehalten wurden.**) Der

*) Wagner lebte nicht lange genug, um seinen späteren Plan, den „Tannhäuser" in Bayreuth ganz seinen Auffassungen gemäß zu geben, ausführen zu können. Die hier besprochene Scene wurde indessen bei den Festspielen im Jahre 1891 auch ohne seine Leitung in einer Weise dargestellt, die bewies, wie großartig sie selbst ohne ein aus lauter „ersten Kräften" bestehendes Corps de Ballet ausgeführt werden kann.

**) Ch. Nuitter hat in den „Bayreuther Festblättern" einen detaillirten Bericht über diese Proben geliefert, aus dem hervorgeht, daß

Leser weiß, wie eifrig Wagner bei den Proben arbeitete, und unter diesen Anstrengungen brach selbst seine eiserne Willenskraft zusammen. Er wurde krank und entging mit knapper Noth einer Gehirnentzündung, mußte aber mehrere Wochen hindurch alle Thätigkeit aufgeben. Am 15. December schrieb er an Liszt: „Die Correcturen von „Rheingold", welches Schotts so gerne zu Weihnachten veröffentlicht hätten, liegen seit sieben Wochen auf meinem Tische, ohne daß ich sie fördern kann."

Jeder Augenblick seiner Zeit war thatsächlich diesen Proben gewidmet — oder richtiger: an sie vergeudet —, die beinahe sechs Monate, vom 14. September 1860 bis zum 10. März 1861, in Anspruch nahmen. Seine schwache Gesundheit und die durch die Unmasse von Proben hervorgerufene nervöse Abspannung hätten allein genügt, ihn zu irritiren und Zornausbrüche hervorzurufen. Was aber die Situation für einen Menschen von seinem Temperament beinahe unerträglich machte, war das beleidigende und unvernünftige Benehmen der mitwirkenden Künstler und besonders des Dirigenten. Hier war der Componist einer Oper, die auf allen deutschen Theatern Triumphe gefeiert hatte, — er, der Verfasser des Librettos und der Musik, hätte, nach der Meinung aller vernünftigen Menschen, doch wohl als die beste und unumstößlichste Autorität über die Interpretation seines Werkes betrachtet werden sollen. Aber die Sänger wurden zornig, wenn Wagner sie über die richtige Auffassung ihrer Rollen belehren wollte, der Balletmeister erklärte die Ausführung seiner Intentionen für unmöglich und, was das Schlimmste war, der Dirigent weigerte sich hartnäckig, seine Instructionen über Tempo und Tempowechsel zu befolgen, obgleich darin die ganze Seele der Oper liegt. Der Dirigent war derselbe Dietsch, der zwanzig Jahre früher den Fliegenden Holländer zu einer Oper bearbeitet hatte, die ein jämmer-

73 Clavierproben stattfanden, die Wagner bis auf neun sämmtlich leitete, ferner 45 Chorproben, 27 davon auf der Bühne, bis auf drei sämmtlich unter Wagner's Aufsicht, und 14 volle Proben mit Orchester, bei denen der Componist stets zugegen war.

liches Fiasco erlebte. Wagner erkannte bald, daß dieser Mann vollständig unfähig war, den „Tannhäuser" zu dirigiren, während gleichzeitig seine verbohrte Weigerung, die Weisungen des Componisten zu befolgen, Alles zu ruiniren drohte. Director Royer wurde daher ersucht, Wagner zu gestatten, selbst die ersten Aufführungen zu dirigiren, aber dieses Ansinnen stand im Widerspruch mit allen Regeln und Ueberlieferungen der Großen Oper und wurde daher abgeschlagen. Auch die Berufung an den Minister Grafen Walewski hatte kein besseres Schicksal.*) Das Orchester stand auf der Seite Dietsch's und der Beamten, nicht aus Feindschaft gegen Wagner — denn als der Leiter der Oper im Jahre 1875 eine „Faust"-Aufführung von Gounod dirigiren lassen wollte, opponirte das Orchester ebenfalls —, sondern weil es an den alten Gebräuchen hing und jede Aenderung die Arbeit vermehrt. Das Resultat war, wie Nuitter bemerkt, daß

„Wagner, mit aller seiner Hartnäckigkeit, seiner Energie und seinen einflußreichen Gönnern, sich darein finden mußte, daß das Orchester von einem Anderen und noch dazu in einer, seinen Wünschen gerade entgegengesetzten Weise dirigirt wurde. Wer diese Proben mitgemacht hat, wird sie nie vergessen. Der Dirigent gab an seinem Oult den Tact an, während der zwei Schritte von ihm entfernt am Souffleurkasten auf der Bühne sitzende Componist seinen eigenen Tact schlug, mit Händen und Füßen, wobei er einen fürchterlichen Lärm machte und der Staub in großen Wolken von den Brettern aufstieg."

Wäre es möglich, sich etwas Außerordentlicheres und Wahnsinnigeres vorzustellen, als diese Behandlung eines Dramatikers? Aber der thörichte, eitle und unfähige Dietsch war nur ein gutes Durchschnittsmuster der Sorte von Dirigenten, mit denen Wagner sich sein ganzes Leben hindurch herumschlagen mußte. Wenn er unter solchen Umständen die Laune verlor und heftig wurde, so rief die ganze Welt aus: „Was für ein unangenehmer Mensch! Kein Wunder, daß er Feinde hat!" Kein Wunder, wahrhaftig! Und ebensowenig war es ein Wunder, daß Wagner sich in einem Zustande befand, den Gaspérini in folgenden Worten schildert:

*) Die interessante Correspondenz über diesen Gegenstand ist von Ch. Nuitter in den „Bayreuther Festblättern" veröffentlicht worden.

„Als der Tag der ersten Aufführung herannahte, hatte der unglückliche, gereizte, verwundete, kranke, mit sich selbst und aller Welt unzufriedene Componist alle Hoffnung verloren und wünschte beinahe, eine Sintfluth möge seinem Leben mit einem Schlage ein Ende machen. Er ging in die Oper nicht wie ein Feldherr, der eine Schlacht liefern wollte, sondern ließ sich wie ein zum Tode Verurtheilter dorthin schleppen. In den letzten Tagen vor der Entscheidung hatte er seine liebsten Freunde vergessen, war ein Opfer tiefster, unheilbarer Verzweiflung geworden und sehnte sich nur noch nach Erlösung und Ruhe."

Wagner selbst schreibt über diese Episode (VII, 189):

„Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publicums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgültig: die glänzendste hätte mich nicht bewegen können, einer langen Reihe von Aufführungen selbst beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann."

Er konnte aber unmöglich das furchtbare Fiasco voraussehen, das ihn erwartete, wenn er auch ohne Zweifel durch Gerüchte davon hörte, daß mehr als eine Verschwörung angezettelt wurde, um jeden Erfolg unmöglich zu machen. Die reguläre Claque war beleidigt und entschlossen, sich zu rächen, weil Wagner ihre Unterdrückung gefordert hatte, da er einen ehrlichen oder gar keinen Erfolg haben wollte. Die Journalisten, denen er nicht die üblichen Visiten abgestattet hatte, waren gegen ihn verbunden, um ihn nicht nur nach der Aufführung abzuschlachten, sondern schon vorher Demonstrationen gegen sein Werk in Scene zu setzen. Aber sein mächtigster Gegner war jener Abschaum der menschlichen Gesellschaft, der als die „feine Gesellschaft" betrachtet wurde (worüber kommende Geschlechter lächelnd staunen werden), die jeunesse dorée, die jungen Sprossen der „Aristokratie", zum großen Theil Mitglieder des Jockey-Clubs, deren Maîtressen dem Corps des Ballet angehörten und die daher durch die Weigerung, dem zweiten Act ein Ballet einzuverleiben, im höchsten Grade aufgebracht wurden. Diese edlen Seelen überlegten sich, daß im Falle eines Erfolges diese dumme Oper wochen- und womöglich monatelang gegeben werden würde und sie dann jeden Abend in's Theater gehen müßten, ohne den einzigen Theil zu sehen, für den sie sich bei Opernaufführungen interessirten. Das durfte

natürlich nicht geduldet werden. Dieser Mensch, der als Reformator der Oper auftreten wollte, mußte bestraft, zu Boden geworfen und vernichtet werden.

Es ist unnöthig, die Aufführungen, deren erste am 13. März 1861 stattfand, detaillirt zu beschreiben oder hervorzuheben, welche Theile die Verschwörer nach vorheriger Verabredung anhörten und gegen welche sie mit vereinten Kräften protestirten. Am ersten Abend verdarb die Opposition mehrere Stellen durch lautes, höhnisches Lachen und andere Bezeugungen ihres Unwillens, das Publicum aber, das begierig war, die vielbesprochene Oper zu hören, versuchte, die Kabale durch beifällige Gegendemonstrationen zu bekämpfen, so daß das Resultat unentschieden blieb. Dadurch wurde die Opposition indessen veranlaßt, ihre Anstrengungen zu verdoppeln. Die Mitglieder des Jockey-Clubs versahen sich mit kleinen Pfeifen, um am zweiten Abend ihre Ansichten zur Geltung zu bringen. Bis zur üblichen Zeit ihrer Ankunft, gegen die Mitte des zweiten Actes, war Alles ruhig geblieben, und einzelne schöne Stellen hatten lebhaften Beifall erhalten, als plötzlich ein infernalischer Lärm losbrach und bis zum Ende der Oper mit solcher Hartnäckigkeit andauerte, daß die Musik vollständig übertönt wurde („Ich weiß nicht, ob sie überhaupt gesungen wurde," sagt Beaudelaire von der Erzählung Tannhäuser's).

Mit Ausnahme des Jockey-Clubs und seiner Verbündeten benahm sich das Publicum, wie Wagner selbst bezeugt, durchaus anständig. Seine Vorliebe für Gerechtigkeit und Billigkeit machte sich in nachdrücklicher Weise geltend und die stundenlang fortgesetzten Versuche, die so schmachvoll verlästerte Musik durch Beifallssalven zu vertheidigen und die lärmende Clique zu überschreien, erfüllte ihn mit tiefster Dankbarkeit. Aber der Applaus, das Zischen gegen die Logen und die Rufe: „Werft die Jockeys hinaus!" waren ebenso erfolglos, wie die Bemühungen des Kaisers und der Kaiserin, durch ihr Eingreifen und demonstrativen Applaus die Ruhe wieder herzustellen. Die Schlacht war verloren, der Jockey-Club hatte seine Arbeit gut verrichtet, und seine

Miethlinge hatten nicht nur den Componisten und die Sänger, sondern auch einzelne Zuhörer, darunter Wagner's Frau und die Fürstin Metternich, in gröblichster Weise insultirt. Um der Sache ein Ende zu machen, entschloß sich Wagner, die Oper zurückzuziehen, gab aber schließlich seine Zustimmung zu einer dritten Vorstellung unter der Bedingung, daß sie am Sonntag stattfände, weil an diesem Tage die „aristokratischen" Subscribenten ihre Logen nicht zu benutzen pflegten und das Publicum daher Gelegenheit haben würde, die Oper zu hören. Aber die Flegel vom Jockey-Club fürchteten, daß das Werk in ihrer Abwesenheit einen entschiedenen und unwiderruflichen Erfolg erringen könnte, und wohnten daher, ihren sonstigen Gewohnheiten entgegen, mit allen ihren Miethlingen auch dieser Vorstellung bei. Der Tumult war größer als an den beiden andern Abenden, denn das Publicum, das die Oper hören wollte und nicht konnte, gerieth in hochgradige Erregung und wurde nur durch den hohen Rang der „aristokratischen" Flegel, die den Angriff leiteten, von Gewaltthaten abgehalten.

Director Royer hatte augenscheinlich unter dem Eindruck gelitten, das höhnische Lachen, welches während der ersten Vorstellung einzelnen Nummern folgte, sei durch die Musik hervorgerufen worden. Er hatte daher, allerdings mit großer Mühe, den Componisten veranlaßt, mehrere der schönsten Stellen der Oper zu streichen, darunter das liebliche Hirtenlied, die Erscheinung der Venus im letzten Act und die Meute mit den Waldhörnern. Das war natürlich zwecklose Mühe, denn die Ursache der Demonstrationen lag nicht in der Musik oder den Hunden, sondern in der Abwesenheit des Ballets*).

Nach der zweiten Vorstellung konnte Royer nicht länger die Augen schließen, sondern mußte den wahren casus belli

*) „Diese armen Hunde," sagt Jullien, „die die Entrüstung einiger zartbesaiteten Zuhörer erregten und den Stoff zu unzähligen hochklingenden Gemeinplätzen lieferten, trugen merkwürdiger Weise wenige Jahre später nicht unwesentlich zum Erfolge des Dramas „La Jeunesse du Roi Henry" von Lambert Thiboust und Ponson du Terrail bei, das 1864 im Châtelet aufgeführt wurde. Die Verfasser hatten einfach Wagner's Gedanken geborgt und durften sich dazu Glück wünschen."

zugestehen. Er verlangte daher weitere Kürzungen, um auf seine eigene Verantwortung im zweiten Akt ein Ballet einschieben zu können. Wagner antwortete im Tone tiefster Resignation. „Betrachten Sie mich als todt, und thun Sie, was Sie wollen," war der Sinn seiner Antwort. Er hatte das Interesse an der Sache vollständig verloren und wohnte der dritten Aufführung gar nicht mehr bei. Die weiter oben erwähnte „Idealistin" berichtet, daß sie bei dieser Vorstellung einige Bekannte im Foyer traf und sich mit ihnen nach Wagner's Haus begab. Es war nach zwei Uhr, als sie dort eintrafen, sie fanden aber den Componisten und seine Frau in aller Ruhe beim Abendessen.

„Er empfing die Nachricht des abermaligen, und zwar des erbittertsten Kampfes von Allen, mit Lächeln, er scherzte mit Olga, indem er ihr sagte, er habe gehört, sie hätte ihn ausgepfiffen. Aber am Zittern seiner Hand, als er mir dieselbe reichte, fühlte ich, daß das unnatürliche, häßliche Begebniß ihn dennoch tief erregt hatte. Wenn auch alles Unschöne, Hassenswerthe des Vorganges auf das Publicum zurückfiel, das sich eines solchen Betragens schuldig gemacht hatte, so war doch nun wieder eine Hoffnung für ihn da, und der rauhe Lebensweg, der sich gar nicht ebnen wollte, lag wieder düster, mühevoll und hoffnungslos vor ihm."

Am nächsten Morgen empfing der Director der Oper folgendes Schreiben:

„Da die Mitglieder des Jockey-Club dem Pariser Publicum nicht gestatten wollen, meine Oper in der Kaiserlichen Musikakademie anzuhören, außer wenn zu dem Zeitpunkt, wo sie gewöhnlich das Theater betreten, ein Ballet eingeschoben wird, so ziehe ich hiermit meine Partitur zurück und bitte Sie, meinen Entschluß Sr. Excellenz, dem kaiserlichen Staatsminister freundlichst mittheilen zu wollen, den ich durch diesen Schritt aus einer peinlichen Lage zu befreien glaube."

Graf Walewski und Director Royer beschlossen nach einer Conferenz, das Gesuch des Componisten zu bewilligen, obgleich er nach dem abgeschlossenen Contract kein Recht hatte, die Oper zurückzuziehen. Sie thaten das nur ungerne und nach langem Zögern, denn „Tannhäuser" versprach einer der größten Kassenerfolge zu werden, den die Große Oper erlebt hatte. Die Einnahmen betrugen am ersten Abend 7491, am zweiten 8415 und am dritten 10764 Francs, und die

Billetspeculanten erhielten fabelhafte Preise. Hunderte mußten an den Thüren wieder umkehren, und der Vorverkauf genügte, um noch mehrere ausverkaufte Häuser zu sichern. Die Extraausgaben hatten 100000 Francs betragen und der größte Theil davon war vollständig verloren, wenn auch die Costüme und Decorationen theilweise in Meyerbeer'schen und anderen Opern später benutzt wurden.

Der Verlust, den der Componist erlitt, war eine ernstere Sache. Er stand wieder einmal vollständigem finanziellen Ruin gegenüber. Allerdings brauchte er nicht mehr den Hungertod zu fürchten, wie das bei seinem ersten Aufenthalt in Paris vor zwanzig Jahren der Fall gewesen war, als er den Grund für jenes Magenleiden legte, das ihm sein ganzes Leben hindurch so schwere Qualen bereitete und seine Arbeitskraft so bedeutend schwächte. Aber lange vor dem soeben geschilderten Ereigniß hatte ihn die Armuth gezwungen, seine angenehme Wohnung aufzugeben und einen Zufluchtsort zu suchen, in dem seine Gesundheit leiden und er alle Freuden einer anziehenden Häuslichkeit entbehren mußte. Wie uns die „Idealistin" erzählt, fand sie bei ihrer Rückkehr nach Paris im Jahre 1861 Wagner

„nicht mehr in dem freundlichen Häuschen vom vergangenen Winter, sondern in einem zweiten Stock in einem großen, von vielen Menschen bewohnten Haus, in einer der geräuschvollsten dunkeln Straßen von Paris. Dieser Wechsel hatte aus pecuniären Verhältnissen stattfinden müssen. Es schnitt mir tief in das Herz, dies zu sehen. Ich fühlte, wie schrecklich es für Wagner sein mußte, in einer so unsympathischen Wohnung zu weilen."

Wenn „Tannhäuser" nicht von einer Bande roher Lumpen mit Absicht und Ueberlegung von der Bühne getrieben worden wäre, so hätte er innerhalb weniger Monate das Gleichgewicht in seinen Finanzen herstellen können. Nach dem an der Oper herrschenden Usus erhielt er für jede Vorstellung 500 Francs, wovon er für die ersten zwanzig Vorstellungen die Hälfte an den Uebersetzer abgeben mußte. Da nur drei Aufführungen stattfanden, so erhielt er für ein volles Jahr harter und aufreibender Arbeit die glänzende Summe

von 750 Francs oder etwa 2 Francs pro Tag.*) Selbstverständlich war das Alles seine eigene Schuld. Er war ein deutscher Componist, und als solcher hatte er keinen Anspruch auf höheren Verdienst. Die Hauptsache war, daß der Jockey-Club seinen Spaß gehabt hatte. Stiergefechte waren ihrer Grausamkeit wegen damals in Paris verboten, aber so eine lustige Componistenhetze war natürlich eine ganz andere Sache!

Die Pariser Version.

Trotz alledem hatte dieses Unglück einige versöhnende Züge. Der Kaiser und die Kaiserin blieben seine Gönner und waren bereit, ihren Einfluß zur Unterdrückung weiterer Ruhestörungen geltend zu machen. Tausende sprachen ihre Unzufriedenheit mit der Zurückziehung der Oper offen aus. Ein Protest gegen die Handlungsweise des Jockey-Clubs, die von bedeutenden Schriftstellern als eine nationale Schmach bezeichnet worden war, wurde in Umlauf gesetzt und schnell von zahlreichen Musikern, Künstlern und Litteraten unterschrieben. Sogar ein Plan tauchte auf, ein eigenes Theater für die Aufführungen Wagner'scher und anderer guter Opern zu bauen und die große Oper ganz dem Jockey-Club und seinen tanzenden Maitressen zu überlassen. Aber Wagner hatte keine Lust zu weiteren Anstrengungen. Er scheute sich nicht nur vor den bevorstehenden Unannehmlichkeiten und dem Zeitverlust, er war auch überzeugt, daß unter den vorhandenen Verhältnissen auf eine angemessene Wiedergabe seiner Werke nicht gerechnet werden konnte. In dem Brief, den er am Tage nach der dritten Aufführung schrieb (VII, 187) — ein durch seine Unparteilichkeit, Würde und eindrucksvolle Sprache bemerkenswerthes Document —, salbte er sein Wunden sogar mit dem tröstlichen Gedanken, „Tannhäuser" hätte doch

*) Thatsachen wie diese (die ich deswegen immer und immer wieder hervorhebe) wurden gewissenlos ignorirt von den erstaunlich boshaften Recensenten des Wagner'schen Briefwechsels, indem sie ihre scheinheilige Entrüstung darüber aussprachen, daß Wagner so oft den Geldbeutel seiner Freunde in Anspruch nahm. Was konnte der Unglückliche denn sonst thun?

unter keinen Umständen einen echten Erfolg als ein Musik-Drama erringen können, weil die Vorstellung im Ganzen genommen so unzulänglich gewesen sei, daß die Ruhestörungen insofern etwas Gutes hatten, als sie dem Publicum die Mängel der Aufführung verbargen.

Außerdem kann das „Tannhäuser"-Jahr in Paris nicht als ein verlorenes im Leben des Meisters betrachtet werden, denn es zeitigte das großartige Essay über „Zukunftsmusik" und die noch viel werthvolleren Zusätze zu der Partitur, die als die „Pariser Version" des „Tannhäuser" bekannt und innerhalb der letzten Jahre in den tonangebenden deutschen Opernhäusern mit so glänzendem finanziellen und künstlerischen Erfolg eingeführt worden sind. Die ganze Partitur wurde an zahlreichen Stellen ergänzt und der Sängerkrieg im zweiten Act gekürzt und verbessert. Die wichtigsten Aenderungen wurden aber im ersten Act vorgenommen. Die verkürzte Ouvertüre führt uns direct in das großartige, alle Eigenschaften einer heidnischen Orgie tragende Bacchanal ein, die an wildem Getümmel, Dissonanzen und Liebesdelirium reichste Composition, die je geschrieben wurde — aber wie bewunderungswürdig ist sie der Situation angepaßt! — mit dem zügellosen Toben der Bacchanten, den in den Lüften schwirrenden, Liebespfeile abschießenden Amoretten, dem Raub der Europa, dem Lockgesang der Sirenen, Leda mit dem Schwan und den anderen früher beschriebenen Scenen. Wir können die wollüstigen Träume des Opiumessers ohne ihre schädlichen Folgen genießen, wenn wir dieser Balletmusik lauschen — wenn diese Bezeichnung überhaupt für eine Composition benutzt werden darf, die der gewöhnlichen Balletmusik so weit überlegen ist, wie eine Symphonie einer Quadrille.

Es sind Einwände gegen die Vermischung von Wagner's „zweitem und drittem Stil" in der Pariser Version des „Tannhäuser" erhoben worden, und man muß zugeben, daß Grund dafür vorhanden ist. Was wir bedauern müssen, ist aber nicht, daß die erste Scene der Oper im „Tristan"-Stil neu geschrieben wurde, sondern daß der Componist nicht das

Jahr, das er an die Pariser wegwarf, dazu benutzte, den ganzen „Tannhäuser" in diesem Stil neu zu componiren, indem er die ursprünglichen Motive beibehielt, sie aber mit Hilfe der viel vollendeteren polyphonen und Orchestrirungs-Kunst seines „dritten Stils" ebenso ausarbeitete, wie er das mit dem neuen Duett und dem Bacchanal that*).

Französische Dichter und französische Kritiker.

Eine weitere, Genugthuung gewährende Folge der „Tannhäuser"-Episode war der Umstand, daß sie wiederum unumstößliche Beweise dafür lieferte, daß geniale Menschen immer die ersten und eifrigsten Vorkämpfer Wagner's in seinem Krieg mit den Philistern und Kritikern waren. Ich habe keine Lust, werthvollen Raum mit der Wiedergabe der unzähligen giftigen und albernen Artikel zu verschwenden, die während der Wagner-Concerte und der Tannhäuser-Aufführungen in Pariser Zeitungen erschienen, will aber das Urtheil eines hochangesehenen französischen Kritikers jener Zeit, M. Jullien, über seine damaligen Collegen anführen, weil es die Sachlage vom Standpunkt des Franzosen in gedrängter Weise beschreibt:

„Die ganze ‚Tannhäuser'-Affaire ist Nichts weniger als ehrenvoll für uns, von welchem Standpunkt aus wir sie auch betrachten mögen.

*) Ich kenne keine fesselndere und lehrreichere Beschäftigung, als eine sorgfältige Vergleichung des alten „Tannhäuser" mit der Pariser Version, wobei man erkennt, wie hier ein veränderter Rhythmus, dort eine neue Modulation den Charakter der Melodie ändert und den Worten (die in einzelnen Fällen ebenfalls abgeändert sind) eine tiefere dramatische Bedeutung verleiht; wie die musikalischen Motive mit der feinen psychologischen Kunst des „Tristan"-Stils wiederholt und mit einander verbunden sind; wie viel wärmer, reicher und leidenschaftlicher die Klangfärbung des Orchesters geworden ist; und, was am bedeutsamsten ist, in wie ergreifender Weise ein aus dem Gesang der Sirenen gegriffenes Thema benutzt und mit Hilfe echt „Tristan"-artiger Harmonien zu vollen anschwellenden Posaunen-Accorden entwickelt wird, welche stark an die Liebesmusik im „Tristan" erinnern. Sie werden in dem Augenblick hörbar, in dem die Bacchanten sich in die Arme ihrer Liebhaber stürzen. Diese Aehnlichkeit ist nicht lediglich eine unbewußte Rückerinnerung an den „Tristan"-Stil, sondern sie besitzt, wie wir dem Leser kaum zu sagen brauchen, eine tiefe, auf Wahlverwandtschaft gegründete psychologische Bedeutsamkeit.

Der bedauerlichste Theil ist aber nicht der von öden Prassern zwischen Diner und Souper geplante höllische Scandal, sondern die Haltung der Presse, die nicht wie jene vom Corps de Ballet abhing, naiver Weise aber glaubte, einem vollständig werthlosen Werk und einem Zufalls-Componisten gegenüber zu stehen. Die Zeitungen überboten sich förmlich in Schmähungen, sie hielten ein wahres Turnier der Unwissenheit ab und bewarfen den Componisten und sein Werk noch wochenlang mit Schmutz, nachdem er Paris verlassen hatte."

In der langen Liste von Kritikern finden wir nur wenige ehrenvolle Ausnahmen, wie Reyer, Weber, Frank-Marie und Gaspérini, die Wagner wie unparteiische Richter und gebildete Menschen behandelten. Wagner's eifrigste und interessanteste Vorkämpfer waren die Dichter, die sich auf seine Seite stellten. Wie Beaudelaire schreibt, konnte es auch nicht überraschen, daß „besonders Litteraten ihre Sympathien mit einem Musiker an den Tag legten, der stolz darauf war, ein Dichter und Dramaturg zu sein." Schon mehrere Jahre vor den Pariser „Tannhäuser"-Aufführungen hatte der größte litterarische Künstler unter den französischen Dichtern, Théophile Gautier, Wagner's Musik in Deutschland gehört und war davon entzückt worden; er fand sie „voller Melodie, selbst italienischer Melodie" von „großer Schönheit" und „unwiderstehlich wirksam" und sprach den Wunsch aus, „Tannhäuser" möge in Paris aufgeführt werden. Gérard de Nerval hörte „Lohengrin" 1850 in Weimar und schrieb einen günstigen Bericht über die Oper, worin er besonders betonte, daß wiederholte Anhörung die Bewunderung steigere. Wir haben gesehen, wie der Dichter Roche Wagner bei seiner Ankunft in Paris begegnete und sein Uebersetzer wurde. Champfleury versprach, seine Feder in Wagner's Dienst zu stellen, wenn immer sie gebraucht werde, und hielt sein Versprechen in edelster Weise, indem er zahlreiche Zeitungsartikel schrieb und eine Broschüre veröffentlichte, um den Freund gegen einige lächerliche Anschuldigungen zu vertheidigen und den Eindruck, den Wagner's Werke auf ihn gemacht, sowie seine persönliche Erscheinung, deren charakteristischstes Merkmal seiner Ansicht nach das Kinn war, zu beschreiben. Er erklärt, Wagner's Musik erfülle ihn „mit Freude und Begeisterung", und fügt einige biographische Mittheilungen hinzu, welche ihn zu dem Ausruf veranlassen:

„Ich suche und suche, finde aber nirgends einen Märtyrer, der sich mit Wagner vergleichen ließe."

Beaudelaire schrieb von allen französischen Dichtern in der interessantesten Weise über Wagner. Seine siebenzig Seiten lange Broschüre „Richard Wagner et Tannhäuser à Paris" ist eine der werthvollsten Contributionen zu der außerordentlich umfangreichen Litteratur über diesen Gegenstand. Er erzählt, nach dem ersten Anhören der Musik habe er die Ueberzeugung gewonnen, daß sich ein geistiger Umschwung in ihm vollzogen habe: „es war eine Offenbarung." Er ging überall hin, um mehr davon zu hören und zu lesen, und ganz besonders fesselte ihn die geheimnißvolle Wiederholung der Themen (die Leitmotive), in der er eine hervorstechende Neuerung von tiefer Bedeutsamkeit erblickte; um das Geheimniß zu ergründen, kaufte er sich Partituren und studirte sie eifrigst. Er vertheidigte Wagner gegen die lächerliche Behauptung, seine Werke seien das Resultat der „Reflexion" und nicht der „Inspiration". Alle großen Dichter müssen zugleich Kritiker sein, sagt er, und Leonardo da Vinci, Hogarth und Reynolds waren nicht weniger große Maler, weil sie gleichzeitig die ihrer Kunst zu Grunde liegenden Principien analysirten. Er weist auf die staunenswerthe Verbindung titanenhafter Kraft mit geläuterter Zartheit, die nervöse Intensität und die machtvolle Leidenschaftlichkeit in Wagner's Musik hin und sagt:

„Wagner ähnelt den antiken Schriftstellern in der leidenschaftlichen Energie seiner Ausdrucksweise und er ist heute der wahrste Repräsentant der modernen Welt. Wille, Verlangen, Concentration, nervöse Intensität und Explosivität treten in allen seinen Werken zu Tage. Ich glaube, daß ich weder mich selbst täusche, noch Andere irreführe, wenn ich behaupte, daß dies die Merkmale jenes Phänomens sind, das wir Genie nennen."

Er faßt die verschiedenen Ursachen zusammen, die zu der Niederlage des „Tannhäuser" führten, und zeigt, wie lächerlich es wäre, von einem Fiasco zu sprechen: „Tannhäuser" ist ja nicht einmal gehört worden."

Berlioz, Auber und Rossini.

Berlioz ist der einzige unter den professionellen Pariser Kritikern, dessen Haltung wir hier in Augenschein zu nehmen brauchen. Er galt nicht allein als der einflußreichste und mächtigste Kritiker, obgleich er als Componist unbeachtet war, sondern er war auch ein persönlicher Freund Wagner's gewesen, und die öffentliche Meinung hielt ihn für einen Jünger und Gesinnungsgenossen des deutschen Componisten. Seine grotesken Sprünge bei dieser Gelegenheit wurden eine Quelle tiefster Beschämung für seine Freunde und größter Freude für die Feinde des „Tannhäuser" und seines Verfassers.

Diese beiden revolutionären Componisten trafen während Wagner's erstem Aufenthalt in Paris wiederholt zusammen und man wird sich erinnern, daß Berlioz in einem seiner Feuilletons die „Pilgerfahrt zu Beethoven" lobend erwähnte. Louis de Fourcaud erzählt, Berlioz habe bei seinem ersten Besuch bei Wagner sein eigenes Essay über Instrumentirung aufgeschlagen auf dem Tisch gefunden und sich darüber so gefreut, daß er den deutschen Collegen herzlich küßte. Als Wagner ein oder zwei Jahre später eben Capellmeister in Dresden geworden war, kam Berlioz dorthin, um einige Concerte zu geben; wie er selbst erzählt, bestand die erste amtliche Handlung des Freundes darin, bei dem Arrangement dieser Concerte zu helfen, was er „mit Eifer und großer Bereitwilligkeit that." Acht Jahre später hatte Wagner Gelegenheit, in „Oper und Drama" sich über Berlioz's Talent auszusprechen (III, 348 bis 350), das er als „enorme musikalische Intelligenz" bezeichnet, die aus „einem wirklich künstlerischen, verzehrenden Drang" erzeugt war. Seine große Errungenschaft sei die bisher ungeahnte Erweiterung der Verwendung des Orchesters, die er bis zu einer „wunderähnlichen" Höhe brachte; doch ging er hierin zu weit, denn er machte es „den Musikern möglich, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen." Mit einem Wort, der Verfasser von „Oper und Drama" mischte

sein Lob und Tadel, genau wie es Berlioz gethan hatte, als er „Rienzi" und den „Holländer" besprach, die er in Dresden gehört hatte.

Liszt war ein sehr warmer Bewunderer des französischen Componisten, um dessen Opern er sich in Weimar eben so eifrig bemühte wie um die Wagner's, aber ohne dieselben zufriedenstellenden Erfolge zu erzielen. Die von uns angeführten Briefe enthalten viele Bemerkungen über Berlioz. Am 8. September 1852 schreibt Wagner: „Glaube mir, ich liebe Berlioz, mag er sich auch mißtrauisch und eigensinnig von mir entfernt halten: er kennt mich nicht — aber ich kenne ihn. Wenn ich mir von Einem Etwas erwarte, so ist dies von Berlioz: nicht aber auf dem Wege, auf dem er bis zu den Geschmacklosigkeiten seiner Faustsymphonie gelangte," sondern durch die Composition wirklicher Musikdramen, die ein echter Dichter für ihn vorbereitete, statt der von ihm selbst aus Goethe's und Shakespeare's Dramen zurechtgestutzten Librettos. Auf der anderen Seite schrieb Berlioz an Liszt, er habe die in „Oper und Drama" enthaltene Kritik nicht gelesen und würde sich auch nicht im Geringsten durch sie beleidigt fühlen, denn er habe selbst genug Pistolenschüsse abgegeben, um sich dagegen aufzulehnen, daß er selbst einmal als Zielscheibe dienen müsse. Als Wagner und Berlioz 1855 die beiden Philharmonischen Gesellschaften in London dirigirten, trafen sie oft zusammen, und Wagner schrieb: „Einen wahren Gewinn bringe ich aus England mit: eine herzliche und innige Freundschaft, die ich für Berlioz gefaßt, und die wir Beide geschlossen." Berlioz seinerseits schrieb an Liszt (berichtet in dessen Brief Nr. 192): „Wagner hat etwas merkwürdig Anziehendes, und wenn wir Beide schroff sind, so fügen sich wenigstens unsere Schroffheiten in einander." (Er entwirft eine amüsante Skizze der parallel laufenden Linien ihrer Charaktere.) Wagner versuchte die Partituren des Freundes von ihm zu erhalten, da aber der Verleger keine weiteren Freiexemplare abgeben wollte, mußte er darauf verzichten. Berlioz hörte „Lohengrin" 1856 in Weimar. Er besaß die Partitur und schrieb an

Wagner nach Zürich, er möge ihm auch die „Tannhäuser"-Partitur schicken, wofür er ihm einige seiner Compositionen senden werde. Ich erwähne diese Thatsachen, um zu beweisen, das Berlioz überreiche Gelegenheit hatte mit den Werken Wagner's vertraut zu werden. Welchen Nutzen er daraus zog und wie er den „Eifer und die Bereitwilligkeit", mit der Wagner ihm in Dresden geholfen hatte, vergalt, werden wir jetzt sehen, indem wir noch einmal zu den drei Pariser Concerten und der Tannhäuser-Aufführung zurückkehren.

Berlioz besprach diese Concerte im „Journal des Débats". Er lobte einige der Stücke, besonders die Einleitungen zum ersten und dritten Act des „Lohengrin", während er zugestand, daß er das Vorspiel zum „Tristan" nicht zu verstehen im Stande war: „Ich habe dieses fremdartige Blatt gelesen und wieder gelesen, ich habe der Musik mit der größten Aufmerksamkeit und dem lebhaftesten Wunsche, ihren Sinn zu entdecken, gelauscht: ich muß aber gestehen, daß ich noch nicht die leiseste Idee habe, was der Componist eigentlich sagen will." Soweit erfüllte Berlioz nur die Pflichten des Kritikers und verdiente keinerlei Tadel. Aber dieser Kritik folgt ein langer und über alle Maßen lächerlicher Ausfall gegen die „Zukunftsmusik", der in einer Weise abgefaßt ist, die einen griechischen Sophisten Ehre machen würde. Er stellt zwei Hypothesen auf: 1) Falls die Zukunftsmusik gewisse Ansichten vertritt — hier entwickelt er eine Reihe von Grundsätzen, die jeder gewissenhafte Componist der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft unbedingt als richtig anerkennen muß —, dann glaube ich an sie; 2) Falls die Zukunftsmusik gewisse andere Ansichten vertritt — hier erwähnt er Grundsätze wie die folgenden: man muß alle bekannten Regeln übertreten, darf keine Melodien benutzen, muß die Ohren der Zuhörer mißhandeln, abscheuliche Modulation gebrauchen, darf keine Rücksicht auf die Sänger nehmen und nur die schwierigsten und häßlichsten Intervalle benutzen — dann, sagt Berlioz, kann ich nicht an sie glauben. „Non Credo."

Man achte darauf, in wie schlauer Weise diese Ausführung abgefaßt ist. Berlioz *sagt* nicht, daß Wagner diese

letztere Art der Zukunftsmusik repräsentirt, aber man kann nicht verfehlen, das zwischen den Zeilen zu lesen. Die gesammte Presse faßte dieses „Non credo" selbstverständlich als einen boshaften Angriff auf Wagner auf, und dieses Wort trug mehr als irgend etwas Anderes dazu bei, daß die Pariser Kritiker während der „Tannhäuser"-Episode ein so erbärmliches Schauspiel aufführten.

Wie jeder Andere faßt auch Wagner dieses „Non credo" als einen persönlichen Angriff auf ihn selbst auf, als einen Dolchstoß in den Rücken, den ihm ein Mann versetzte, den er für seinen Freund hielt und in keiner Weise herausgefordert hatte. Er veröffentlichte daher in derselben Zeitung eine Erwiderung, die Jeder lesen sollte, der zu wissen wünscht, ein wie viel aufrichtigerer und edlerer Charakter Wagner war, als Berlioz (sie ist abgedruckt in den gesammelten Schriften VII, 113). Wahrhaft pathetisch sind die Worte, mit denen er erklärt, weshalb er nach Paris kam:

„Seit elf Jahren bleibe ich von der Möglichkeit ausgeschlossen, mir meine eigenen Werke vorzuführen, und es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen „Lohengrin" nicht gehört hat. Nicht Ehrgeiz noch Ausbreitungssucht werden es daher sein, die mich auf das Unternehmen leiten, die Gastfreundschaft Frankreichs auch für meine dramatischen Arbeiten nachzusuchen u. s. w."

Er setzt dann auseinander, daß er selbst niemals daran gedacht habe, eine neue Schule der Musik zu gründen und sie „Zukunftsmusik" zu nennen, wie so Viele — und zu seiner Ueberraschung selbst Berlioz — anzunehmen schienen; dieser Ausdruck sei nur von dem Professor Bischoff in Köln geprägt worden, um ihn lächerlich zu machen. Schließlich spricht er sein Bedauern aus, jemals theoretische Aufsätze geschrieben zu haben, denn wenn selbst der Specialist und College Berlioz ihn so vollständig mißverstanden hat, wie durfte er dann erwarten, daß das große Publicum ihn verstehen würde?

Die Presse beachtete diese Erwiderung natürlich nicht, ausgenommen daß einzelne Zeitungen sie für „unklug" und „egoistisch" erklärten. Berlioz suchte nach echter Pariser Art die Sache in's Lächerliche zu ziehen, indem er sagte, er sei

schlimmer daran als Wagner: wenn dieser der Einzige sei, der seine eignen Opern nicht gehört hätte, so sei er, Berlioz, der Einzige, der seine eigenen Opern gehört hätte. Und nun beachte man seine Taktik gegenüber den „Tannhäuser"-Aufführungen. Wenn die Eifersucht das Non Credo gezeugt hatte, so wurde sie zu hundertmal stärkeren Flammen angefacht, als Wagner's Partitur von der großen Oper angenommen wurde. Berlioz hatte gehofft, seine „Trojaner" würden acceptirt werden, und nun fiel die Wahl auf das Werk eines Ausländers! Er war so aufgebracht, daß er sich nicht einmal getraute, die Kritik über die „Tannhäuser"-Aufführung selbst zu schreiben, sondern einen Freund für diesen Zweck engagirte. Seine Privatbriefe gewähren aber einen schauerlichen Einblick in die unglaubliche Bosheit und Tücke, die die Eifersucht in diesem Componisten hervorrufen konnte:

„Wagner macht Ziegenböcke aus den Sängern, dem Orchester und dem Chor der großen Oper . . . Die letzte Massenprobe war, wie mir gesagt wird, scheußlich und endete erst um ein Uhr Morgens . . . Jeder, den ich treffe, ist wüthend; der Minister kam neulich im hellen Zorn aus einer Probe . . . Wagner ist augenscheinlich ein Narr . . . Ich ließ d'Ortigue meine Kritik schreiben; ich ziehe es vor, durch mein Stillschweigen Protest einzulegen, bin aber bereit, später zu reden, wenn ich dazu gedrängt werde." Und nach der ersten Vorstellung schrieb er: „Welche Lachsalven! Der Pariser zeigte sich heute in einem ganz neuen Lichte; er lachte über den schlechten musikalischen Stil, über die Bocksprünge eines burlesken Orchesters, es lachte über die Naivitäten einer Hoboe . . . was die Scheußlichkeiten anbetrifft, so wurden sie ausgepfiffen." Nach der zweiten Vorstellung schrieb er: „Schlechter als die erste. Das Publicum lachte nicht mehr, es war wüthend, es zischte genug, um die ganze Vorstellung unmöglich zu machen, trotzdem der Kaiser und die Kaiserin zugegen waren . . . Als Wagner die Treppe hinunterging, wurde er öffentlich wie ein Lump, ein unverschämter Mensch und ein Narr behandelt. Was mich anbetrifft, so bin ich grausam gerächt."

Und dieser Berlioz wird von der, durch gewissenlose Scribenten sorgfältig darin bestärkten öffentlichen Meinung für einen der Componisten gehalten, die Wagner „beschimpfte" und „mißhandelte!"

Von diesem anwidernden Schauspiel eifersüchtiger Tücke wollen wir uns einen Augenblick zwei anderen Componisten zuwenden, mit denen Wagner damals in Paris zusammen-

traf. Er erzählt, wie er eines Abends Auber begegnete, der ihn über den Inhalt des „Tannhäuser" befragte. Als Wagner ihm einen kurzen Abriß der Handlung gegeben hatte, erwiderte der Franzose: „Ah, il y aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille." „Was er schließlich von meinem ‚Tannhäuser' verstand," setzt Wagner hinzu, „habe ich nie erfahren: ich nehme an, er verstand ‚kein Wort davon'!" Diese Annahme scheint der Wahrheit sehr nahe gekommen zu sein, denn die Zeitungen brachten damals zwei Bonmots von Auber: „Wagner ist Berlioz ohne Melodie"(!) und seine Musik gleicht „dem Lesen eines Buches, das keine Kommas oder Punkte hat, und bei dem man daher keine Zeit hat, Athem zu schöpfen."

Auch Rossini wurden zahlreiche ähnliche Witze untergeschoben, die mit großem Eifer in Frankreich, England und Deutschland verbreitet wurden. Er sollte einem Bewunderer Wagner's bei einem Diner den Fisch ohne Sauce gereicht und dabei gesagt haben, das Gericht müsse einem Menschen munden, der Harmonie ohne Melodie liebe. Ferner wurde erzählt, Rossini habe Wagner auf dessen Versicherung, er denke nicht daran, alle großen Männer der Vergangenheit zu vernichten, erwidert: „Ja, mein lieber Herr Wagner, wenn Sie das könnten!" Eines schönen Tages gerieth Rossini aber in hellen Zorn über die Versuche, ihm alle diese albernen Witze unterzuschieben, und protestirte in einem Briefe an eine Zeitung gegen den „boshaften Betrug". Gleichzeitig erklärte er, er maße sich nicht an, ein Urtheil über Wagner's Musik zu fällen, da er mit Ausnahme eines Marsches, der ihm sehr gut gefallen, noch Nichts von seinen Compositionen gehört habe. Der Brief wurde in dem Blatt, an das er gerichtet war, veröffentlicht, die anderen Zeitungen aber, die ihren Lesern alle jene Witze mit Behagen aufgetischt hatten, ignorirten ihn nach ihrer Gewohnheit vollständig, und die „Bonmots" sind bis auf den heutigen Tag als Rossini's Aussprüche im Umlauf geblieben. Das ist aber nicht Alles: die Unverschämtheit der Philister, die sich dem Genie so überlegen dünkt, hat sich bemüht, den Nachweis zu

liefern, daß sich Wagner Rossini und seinem Witz gegenüber wie ein dummer Junge benahm. Wagner erzählt (VIII, 279), Rossini's Brief, in dem er sich gegen die ihm zugeschriebene „mauvais blague", wie er es nannte, verwahrte, habe einen so angenehmen Eindruck auf ihn gemacht, daß er sich entschloß, den Collegen zu besuchen und ihm zu danken. Rossini bemerkte bei dieser Gelegenheit, er fühle, daß er Talent besitze und daß er unter günstigen Verhältnissen (wenn er z. B. in Deutschland geboren und erzogen worden wäre) wohl das Rechte hätte hervorbringen können („arriver à quelquechose"), daß aber zu seiner Zeit die Zustände der italienischen Oper alles Streben nach höheren künstlerischen Idealen gehindert und unmöglich gemacht hätten. In diesem Sinne verbreitete sich Rossini noch weiter über seine Laufbahn. Einer der französischen Biographen Wagner's, Jullien, führt diese Aeußerungen an und bemerkt, Rossini habe sich über dieses Thema nur in der Weise ausgesprochen, nachdem er bemerkte, daß Wagner bereit sei, seine feine „Ironie" für Ernst zu nehmen und andächtig hinunter zu schlucken, „ohne auch nur einen Augenblick die Posse zu verstehen. Man kann kaum grausamer sein — aber auch nicht naiver."

Es ist der Mühe werth, die alberne Unverschämtheit dieses Commentars, der in mehrere andere Bücher übergegangen ist, zu widerlegen. Zunächst war Rossini ein Mann von Erziehung und Bildung, und solche Leute huldigen nicht der Gewohnheit, ihre Gäste aufzuziehen. Zweitens hätte ein Mann, der Wagner's Sarkasmus und hoch entwickelten Sinn für Humor besaß, nicht einen Augenblick irregeführt werden können, falls Rossini wirklich versucht hätte, seinen Spaß mit ihm zu treiben. Wenn aber Rossini ironisch gesprochen hätte, so wäre er allein das Opfer seiner Scherze gewesen, denn er ist heute für die musikalische Welt wenig mehr als ein Name und eine Erinnerung, und die Ansicht über sich und seine Werke, die er seinem Besucher gegenüber aussprach, ist heute allgemein acceptirt. Er war ohne Zweifel ein genialer Mensch, der auf einem weniger seichten Gebiet, als dem der italienischen Oper, unsterbliche Meister-

werke geschaffen haben könnte. In Italien aber, wo jeder Carneval eine neue Oper erforderte, die gewöhnlich innerhalb weniger Wochen geschrieben werden mußte, konnten solche Compositionen kaum mehr als einen ephemeren Werth haben. Es ist daher nur natürlich, daß seine einzige Oper, die möglicherweise dieses Jahrhundert überdauern wird, sein „Tell", für Paris geschrieben wurde, aber selbst dort waren die Verhältnisse ungünstiger Art. „Tell" wurde in schamloser Weise verstümmelt und mißhandelt, und das ist ohne Zweifel der Hauptgrund, weshalb Rossini in den übrigen 39 Jahren seines Lebens keine Oper mehr schrieb. Er fand keine Anerkennung für die besseren Eigenschaften seines Genies, und da er kein Held wie Wagner war, der für die Würdigung dieser besseren Eigenschaften unerschrocken kämpfte, so hörte er ganz zu componiren auf. Schon sein Lehrer pflegte ihn, seiner Vorliebe für Haydn und Mozart wegen, den „kleinen Deutschen" zu nennen, und später begegnen wir ihm bei dem Versuch, in die italienische Oper Mozartische Reformen einzuführen, die aber beinahe ebenso heftige Opposition hervorriefen, wie Wagner's Reformen in Deutschland und anderen Ländern. Wie einer seiner Biographen, Joseph Bennett (der in diesem Falle gewiß ein vorurtheilsfreier Zeuge ist), ausruft: „Zu welcher Höhe hätte der Componist des „Tell" nicht hinaufsteigen können, wenn er seine Jugend unter einem Volke verlebt hätte, das Absurditäten mit weniger Gleichmuth hinnahm!" Darauf bezog sich Rossini in seinem „ironischen" Gespräch mit Wagner. Und die Moral dieser kleinen Geschichte ist, daß der Versuch, aus Wagner einen Dummkopf zu machen, sich nur zu leicht als ein Bumerang erweist.

König Ludwig findet Wagner.

Als ich die Unannehmlichkeiten besprach, die Wagner als Dirigent der Londoner Philharmonischen Gesellschaft zu erdulden hatte, erwähnte ich, daß die Deutschen über den ihrem Landsmann bereiteten Verdruß die lebhafteste Schadenfreude empfanden, während andere Nationen unangenehm berührt oder entrüstet gewesen sein würden. Derselbe edle Zug des deutschen Volkscharakters trat während der „Tannhäuser"-Affaire zu Tage. Unter den brutalen Flegeln, die die anständigen Damen und Herren in der Oper am Anhören des „Tannhäuser" verhinderten, waren nicht wenige Deutsche und einer der prominentesten der Schmutz werfenden Kritiker war der Deutsche Albert Wolff, der die nächsten dreißig Jahre hindurch bemüht war, die Persönlichkeit und die Musik seines Landmannes in den Spalten des „Figaro" mit Spott und Hohn zu überschütten. Was die Deutschen daheim anbetrifft, so schrieb das „Frankfurter Conversationsblatt": „Deutsche Blätter haben nichts Eiligeres zu thun, als über den Fall des Werkes eines Deutschen in Paris Jubellieder voll offenen und versteckten Hohnes, voll hohlster Tiraden anzustimmen." Es ist wahr, daß nach seiner Rückkehr nach Deutschland am Ende seiner langen Verbannung die Vorstellungen, denen er beiwohnte, überfüllt waren und die Zuschauer sich die Hälse verrenkten, um den Meister zu sehen; aber dasselbe hätten sie auch gethan, um einen Blick auf einen berüchtigten Mörder in einem Gerichtssaal werfen zu

können. Wirkliche Sympathie, solche Sympathie, die bereit ist, Opfer zu bringen, wie Liszt sie ihm darbrachte, und die ihn befähigt hätte, seine künstlerischen Ideale zu verwirklichen, fand er nirgends.

Ist Tristan unmöglich?

In dem vorhergehenden Capitel theilte ich mit, daß Wagner eigentlich durch die Hoffnung nach Paris getrieben wurde, den „Tristan" dort aufführen zu können. Dazu beabsichtigte er, deutsche Theaterdirektoren und Dirigenten einzuladen, denen er dann sein Musikdrama in der Hoffnung, richtige Aufführungen zu erlangen, überantworten wollte. Als er erkannte, daß selbst „Tannhäuser" in Frankreich nicht acclimatisirt werden konnte, sah er ein, daß es thöricht wäre, Hoffnungen auf „Tristan" zu bauen, und kehrte daher nach Deutschland zurück, dem einzigen Lande, in dem dieser Wunsch verwirklicht werden konnte. Es war Aussicht vorhanden, daß Weimar „Tristan" aufführen würde, und auch Prag beschäftigte sich mit dem Gedanken, ohne daß aber Etwas daraus wurde. Der Großherzog von Baden (dem die Partitur gewidmet war) war dem Project einer Aufführung in Karlsruhe immer noch günstig gestimmt, aber die Nachfolger der Schnorrs hatten die Ueberzeugung erlangt, „Tristan" sei „unmöglich", was Dingelstedt in Weimar behauptet hatte, der Liszt sogar eine Wette anbot, das Werk würde niemals aufgeführt werden. Niemann hatte Wagner mitgetheilt, er glaube den König von Hannover zur Veranstaltung einer Musteraufführung bewegen zu können, aber auch diese Aussicht verwirklichte sich nicht. Dresden blieb aus politischen Gründen für Wagner verschlossen, in Berlin und München waren die Intendanten und Dirigenten ihm feindlich gesinnt, und so blieb nur Wien übrig, dessen Oper allerdings die geeignetste Stätte für das Experiment zu sein schien. „Sie besitzt immer noch die besten Sänger," schrieb Wagner an Liszt, „und wird als einziges Phänomen dieser Art — von einem sachverständigen Musiker dirigirt, mit dem man sich

verständigen kann, was man im übrigen Deutschland, wie Du weißt, nicht wieder antreffen kann."

Nach Wien wendete er also seine Schritte und traf dort am 9. Mai 1861 ein. Neunundzwanzig Jahre waren seit seinem ersten Besuch in dieser „asiatischen Stadt" verflossen. Wäre er vier Jahre eher nach Wien gekommen, so hätte er sich in einer Stadt befunden, in der noch keine seiner Opern aufgeführt worden war! Ich muß diese ganz außerordentliche Thatsache noch einmal in einer Form wiederholen, die sie deutlicher in's Auge springen läßt: In Wien wurde keine der Opern Wagner's aufgeführt, bis er vierundvierzig Jahre alt war und Rienzi, den Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Rheingold, die Walküre, die Hälfte des Siegfried und den ganzen Tristan componirt hatte — also alle seine Meisterwerke bis auf drei! Das erscheint unglaublich, aber zwei andere deutsche Hauptstädte, München und Stuttgart, waren in derselben Lage. Diese staunenswerthen Thatsachen muß man im Gedächtniß behalten, wenn man die Ausbrüche der Verzweiflung in Wagner's Briefen liest. Als Wien endlich „Tannhäuser" hörte (1857), geschah dies in einem Vorstadttheater und nicht an der Hofoper, weil „religiöse" Bedenken (die Erwähnung Roms und des Papstes!) die Oper von der kaiserlichen Bühne ausschlossen. Dort wurde „Lohengrin" erst 1858 und „Tannhäuser" 1859 aufgeführt. Beide Opern wurden mit Enthusiasmus aufgenommen, wenn es auch charakteristisch für Wien ist, daß Nestroy's „Tannhäuser"-Parodie die fünfundzwanzigste Aufführung eher erreichte als die Oper selbst.

Kurz ehe Wagner nach Wien ging, hatte er von Karlsruhe aus an Praeger geschrieben:

„Jetzt an meine geliebte Kunst . . . Wie kann ein solches Werk verloren gehen? Mag man es Egoismus, Eitelkeit, was man will, nennen, ich bin überzeugt, daß ein solches Werk leben muß — wo findet es seines Gleichen? Wie ich mich sehne, es zu hören. Ich bin wieder sehr krank, und wenn ich denke, daß „Tristan und Isolde" schon seit drei Jahren fertig da liegt, packt es mich wie mit Fieberhitze. Könnte es geschehen, daß es mir mit ‚Tristan' wie mit ‚Lohengrin'

ging, welcher dreizehn Jahre für mich todt war! . . . . Ich gehe nach Wien, wo man mir eine Ueberraschung zu bereiten gedenkt; man will nämlich ‚Lohengrin' aufführen. Ich schreibe Dir den Erfolg."

Drei Tage nach seiner Ankunft in Wien fand diese Aufführung des „Lohengrin" statt, die erste, die der Componist selbst anhören konnte! Seit der Vollendung des Werkes waren dreizehn Jahre vergangen! Es war selbstverständlich ein Gala-Abend, Sänger und Musiker thaten ihr Bestes, das Haus war zum Brechen voll und der Applaus überwältigend. Am Schluß des ersten Actes richteten sich Aller Augen auf die Loge, in der der Componist saß, und er mußte sich immer und immer wieder verbeugen; am Ende der Vorstellung wurde er dreimal vor den Vorhang gerufen und sprach einige Worte des Dankes. In seinen späteren Briefen spricht er wiederholt von dieser „wonnevollen Maiennacht", erwähnt aber auch die charakteristische Thatsache, daß er trotzdem nicht im Stande war, die wenigen Proben zu erlangen, die er abzuhalten wünschte, um einige Irrthümer in der Interpretation abzustellen. Es war immer dieselbe Geschichte! Im Ganzen genommen, war aber die Aufführung gut genug gewesen, um in ihm von Neuem den Glauben reifen zu lassen, daß Wien der richtige Platz für „Tristan" sei, und als die Partitur schließlich angenommen wurde, hüpfte sein Herz vor Freude bei dem Gedanken, daß sich seine Aussichten für die Zukunft nun endlich gebessert hätten. Aber, aber, das niemals verschwindende Aber!

Die Proben sollten im Herbst 1861 beginnen, wurden aber durch eine lange Krankheit des Tenoristen Ander verzögert. Im folgenden Sommer hatte Ander anscheinend seine Stimme wiedererlangt, und die Zukunft nahm sich wieder rosig aus. Den Rest der Vorgänge wollen wir in Wagner's eigenen Worten erzählen:*)

„In Wien hatte seit den ersten Verzögerungen des „Tristan" die musikalische Presse sich mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben, zu beweisen, daß mein Werk überhaupt unausführbar sei. Kein Sänger könne meine Noten treffen, noch behalten: dieses Thema war

*) „Bayreuther Blätter", 1890, Seite 176.

zur Losung für Alles, was man über mich berichtete, schrieb oder sprach, durch ganz Deutschland geworden. Eine französische Sängerin, allerdings Madame Viardot, drückte mir eines Tages ihre Verwunderung darüber aus, wie es nur möglich wäre, daß solche Behauptungen, irgend Etwas sei nicht zu treffen u. dergl., von uns gemacht werden könnten: ob denn die Musiker in Deutschland nicht auch musikalisch wären? Nun, hierauf wußte ich nicht recht, was ich sagen sollte, namentlich zur Belehrung der Künstlerin, welche einst in Paris gelegentlich einen ganzen Act der Isolde ausdrucksvoll vom Blatt gesungen hatte. In Wahrheit war es auch mit meinen deutschen Sängern gar nicht so schlimm bestellt: auch meine Wiener Sänger machten mir endlich, durch meines werthen Freundes, Capellmeister Esser, ungemein intelligenten Fleiß und Eifer angeleitet, die große Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Clavier vorzusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partien nicht erlernen können — denn so ist mir berichtet worden —, bleibt mir ein Räthsel, über dessen Lösung ich mir den Kopf nicht zerbrechen will: vielleicht geschah es aus Gefälligkeit gegen unsere berühmten Wiener und anderweitigen Musikkritiker, denen nun einmal auffallend viel daran gelegen war, mein Werk für unausführbar angesehen zu wissen, und welche die dennoch ermöglichte Aufführung geradewegs beleidigen mußte; vielleicht aber auch ist, was mir berichtet worden ist, selbst wieder unwahr; Alles ist möglich, denn in der deutschen Presse geht es heut zu Tage nicht immer ganz christlich her."*)

Was auch die Ursache der Verschleppung des „Tristan" gewesen sein mag, die Thatsache bleibt bestehen, daß die Aufführung schließlich als „unmöglich" aufgegeben wurde,

*) Augenscheinlich hatte Wagner hier unter Anderen Dr. Hanslick im Auge, der es für nöthig hielt, sich damit zu vertheidigen, der Tenorist Ander habe ihm gesagt: „den zweiten Act können wir beinahe schon auswendig, aber inzwischen haben wir den ersten wieder vergessen" (Musikalisches Skizzenbuch, Seite 7). Was hat das aber zu bedeuten? Ander war ein gewöhnlicher, ungebildeter Sänger, der nicht viel Musikgeschichte studirt haben und also auch nicht wissen konnte, daß die Ansichten über das, was in der Vocalmusik möglich und erreichbar ist, sehr oft wechselten. Er hatte jedenfalls nie gehört, daß Mozart's „Don Juan" in Florenz nach 36 Proben als „unmöglich" aufgegeben wurde. Aber professionelle Kritiker, die sich für Musikhistoriker ausgeben, sollten solche Thatsachen kennen und kleinmüthigen Künstlern neue Zuversicht einflößen, statt sich wie Mühlsteine um den Hals des musikalischen Fortschritts zu hängen und bei jeder Bethätigung des schöpferischen Genies „unmöglich" zu schreien. Die Thatsache, daß „Tristan und Isolde" in der Saison 1890—91 auf dreizehn deutschen Bühnen aufgeführt wurde, beweist am besten, wie „unmöglich" das Werk und wie scharfsichtig das Urtheil Dr. Hanslick's über Vocalmusik ist.

nachdem 54 Proben zwischen dem 9. November 1862 und 24. März 1863) abgehalten worden waren, und daß erst zwanzig Jahre später, am 4. October 1883, „Tristan" die erste Aufführung in Wien erlebte.

Weshalb Wagner Concerte gab.

Der Componist des „Tristan" war in Moskau, als er die Nachricht erhielt, daß die Aufführung seines Werkes in Wien aufgegeben worden sei. Er war kaum überrascht. „Aufrichtig gesagt," schrieb er, „ich hatte es satt und dachte nicht mehr daran." Was that er aber in Moskau? Er versuchte, sich sein tägliches Brot zu verdienen. Er hatte die „Meistersinger" angefangen und wünschte sehnlichst, die Composition vollenden zu können. Aber Niemand kann vom Componiren unsterblicher Meisterwerke leben, wenn sie nicht aufgeführt werden. Seine früheren Opern wurden überall gesungen, aber von den meisten Städten hatte er das bei der ersten Aufführung zu zahlende kleine Honorar (von fünfzig bis etwa dreihundertundfünfzig Thalern) längst erhalten, Tantièmen bekam er nur von wenigen Städten, und dann waren sie ganz unbedeutend, während in den großen Hauptstädten seine Opern, dank den Bemühungen so einflußreicher Feinde wie Hülsen, Lachner u. s. w., absichtlich und systematisch so schlecht und so selten wie möglich aufgeführt wurden. Wagner war daher gezwungen, Etwas zu thun, um sich am Leben zu erhalten, und die enthusiastischen Demonstrationen gelegentlich der Wiener „Lohengrin"-Aufführung berechtigten ihn zu der Hoffnung, daß eine Anzahl von Concerten in Wien und anderen Städten seiner Kasse aufhelfen und zugleich die öffentliche Aufmerksamkeit auf seine späteren Werke lenken würde. Er gab daher im Januar 1863, während die Proben für „Tristan" noch im vollen Gange waren, in Wien drei Concerte, bei denen Bruchstücke aus „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und den „Meistersingern" gespielt wurden. Einige der Stücke, namentlich Siegfried's Liebeslied, der Feuerzauber und der Walkürenritt,

erzeugten große Begeisterung, und die Studenten der Wiener Universität veranstalteten eine specielle Demonstration zu Ehren der „Zukunftsmusik".

Diese Concerte wurden später unter der Leitung Wagner's in Prag, Pest, Karlsruhe, Leipzig und anderen deutschen Städten wiederholt. Berlin wurde übergangen, doch sprach Wagner dort vor, um den Intendanten Hülsen zu sehen, wahrscheinlich in der Absicht, wegen der Möglichkeit einer ersten Aufführung der „Meistersinger" Rücksprache zu nehmen, doch wurde ihm mitgetheilt, daß Hülsen ihn nicht empfangen würde! In seiner Geburtsstadt Leipzig gab Wagner ein Concert, doch hatte er Veranlassung, das zu bedauern, denn das Publicum erschien einfach nicht. Leipzig war noch immer eine Mendelssohn-Stadt.

Wie wir bereits andeuteten, dehnte sich die Concerttour bis nach Rußland aus. In Petersburg wurden vier Concerte gegeben, von denen eines ganz den Compositionen Wagner's gewidmet war. Hier fand er begeisterte Vorkämpfer in Seroff und anderen Mitgliedern der jungrussischen Schule und hier, ruft er aus (VIII, 310): „erlebte ich das Wunder, zum ersten Male von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden, wie vom Publicum." Was noch wichtiger war, die Concerte in Petersburg und Moskau waren die einzigen, die dem schwer arbeitenden Componisten pecuniären Nutzen brachten. Es ist der Mühe werth, einen Augenblick nachzudenken und den Zusammenhang zwischen diesen beiden Thatsachen zu beachten, denn sie liefern die Erklärung dafür, daß Wagner in Deutschland mit Concerten kein Geld verdienen konnte. Mit kaum einer einzigen Ausnahme erklärten die Kritiker, seine Musik besitze weder Formvollendung noch Melodie, während gleichzeitig das Publicum in den Concerthallen Wiederholungen dieser „formlosen" Nibelungen-Musik verlangte. Ich sage: das Publicum, es war aber nur ein sehr kleines Publicum, denn die große, zahlungsfähige Menge folgte den Rathschlägen der Presse und weigerte sich, ihr Geld für Musik zu riskiren, die von Kritikern und Feuilletonisten für „formlos und bar an Melodie" erklärt wurde.

Tiefste Bitterkeit erfüllt das Herz, wenn man bedenkt, daß ohne diese „kritischen" Dummköpfe Wagner seine ganze Zeit seinen Compositionen hätte widmen können, wodurch die Welt um eine Anzahl weiterer Meisterwerke wie „Tristan" und die „Meistersinger" bereichert worden wäre. Diese Kritiker konnten Wagner's Musik nicht todt machen, aber sie bewiesen, daß sie im Stande waren, musikalischen Fortschritt zu verzögern, das Leben eines genialen Mannes zu vergiften und die Welt um mehrere unsterbliche Compositionen ärmer zu machen.

Das war aber nicht Alles. Zur Schädigung wurde die Beleidigung gefügt. Als Wagner begann, einzelne Theile seiner späteren Opern in Concerten aufzuführen, fielen die Kritiker über ihn her und beschuldigten ihn der Inconsequenz. „Hier ist ein Mann," riefen sie aus, „der in ausführlichen theoretischen Schriften bewiesen hat, daß seine dramatische Musik nur im Theater, in Verbindung mit Handlung, Dichtung und Decorationen gewürdigt werden kann, und nun zieht er selbst durch das Land und spielt Bruchstücke aus diesen Werken in Concerten." Es ist unmöglich, sich etwas Bosshafteres und Grausameres zu denken, als diese lange Jahre hindurch beharrlich beibehaltene Haltung der Presse einem Componisten gegenüber, der gegen seinen Willen und seine Ueberzeugung dazu gezwungen wurde, auf diese Weise das Publicum auf seine neuen Opern, die kein Theaterdirector aufführen wollte, aufmerksam zu machen.

In der Biographie des berühmten Wiener Dirigenten Johann Herbeck, die dessen Sohn geschrieben, finden wir unter mehreren anderen einen Brief Wagner's, der deutlich beweist, wie sehr er sich anfänglich dagegen sträubte, selbst unabhängige Orchestertheile seiner Musikdramen in Concerten aufführen zu lassen. Herbeck hatte um Erlaubniß gebeten, das Vorspiel zu „Tristan" in einem Concert spielen zu dürfen. Wagner antwortete am 12. October 1859 aus Paris: „Die Partitur von „Tristan und Isolde" wird in Kurzem im Stich erscheinen. Eine vorläufige Aufführung des Orchestervorspiels ist selbst in Leipzig gegen meinen

Willen unternommen worden: sobald Sie dieses Stück kennen werden, begreifen Sie gewiß, warum ich es nicht zu Concertaufführungen für geeignet halten kann." Aber Herbeck ließ sich nicht so leicht abfertigen. Er wies darauf hin, daß die in Prag unter Bülow's und in Leipzig unter Liszt's Leitung stattgefundenen Aufführungen des Vorspiels sehr erfolgreich gewesen waren, und fügte hinzu:

„Da nun eine Aufführung dieses Werkes bereits vor zwei Monaten gegen Ihren Willen stattgefunden, würden Sie, geehrtester Herr, vielleicht erlauben, daß Wien mit Leipzig und Prag das räuberische Trifolium bilden, welches das fremde Eigenthum gegen den Willen seines rechtmäßigen Herrn ausbeutet?*)

Die „Meistersinger" werden componirt.

Trotz der Unannehmlichkeiten und fortwährenden Unterbrechungen, welche die Proben für „Tristan" verursachten, und der durch Concerte nothwendig werdenden Reisen fand Wagner Zeit, gelegentlich ein paar Tage seinem neuen Opernproject, den „Meistersingern", zu widmen. Der Leser wird sich erinnern, daß er den Plan für diese Oper in einem

*) Wir sehen hier, wie das Drängen seiner Freunde sich mit pecuniärer Noth und künstlerischen Rücksichten verband und alle diese Factoren ihn schließlich zwangen, Theile seiner Musikdramen aufzuführen. „Ein Sperling in der Hand ist besser als eine Taube auf dem Dache," könnte man hier sagen, aber das Publicum betrachtete damals und betrachtet noch heute die in Concerten aufgeführten Compositionen Wagner's keineswegs als „Sperlinge". Es zieht sie im Gegentheil den ausdrücklich für Concerte gezüchteten „Tauben" der meisten anderen Componisten vor. Das ist ganz besonders richtig in Bezug auf Länder, in denen wenig oder gar keine Gelegenheit vorhanden ist, Wagner's Musikdramen auf der Bühne zu hören. In London sind Hans Richter's Concerte seit Jahren die populärsten und erfolgreichsten aller derartigen Veranstaltungen gewesen, und ihre Programme sind, wie Jeder weiß, fast nur aus Wagner'schen und Beethoven'schen Compositionen zusammengestellt, wobei Wagner bedeutend überwiegt. Ein Blick in G. H. Wilson's „Musical Year Book of the United States" für die letzten Jahre beweist, daß in Orchesterconcerten in Amerika mehr Compositionen Wagner's als irgend eines anderen Componisten aufgeführt werden, und obgleich ich keine zuverlässigen Ziffern aus Frankreich besitze, neige ich mich doch der Ansicht zu, daß in Bezug auf Paris dieselbe Behauptung ausgesprochen werden darf.

böhmischen Badeorte faßte und entwarf, als die Vollendung des „Tannhäuser" ihn in eine glückselige Stimmung versetzt hatte. Um dieselbe Zeit hatte aber „Lohengrin" von ihm Besitz genommen und veranlaßte ihn, die geplante komische Oper aufzugeben oder wenigstens zu verschieben. Sechzehn Jahre später fing sie wieder an, ihn ernstlich zu beschäftigen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Schwierigkeiten, auf die „Tristan" stieß, ihn an den Rath seiner Dresdener Freunde erinnerten, eine komische Oper zu schreiben, weil diese beim Publicum schneller Eingang finden würde als eine tragische. Eigenthümlicher Weise wurde diese komische Dichtung unmittelbar nach den niederdrückenden Ereignissen, die der „Tannhäuser"-Katastrophe folgten, in Paris verfaßt, wohin er zurückgekehrt war, nicht etwa um mit seinen Opern in Verbindung stehende Pläne zur Ausführung zu bringen, sondern lediglich weil er beschlossen hatte, noch einen Winter in der französischen Hauptstadt zuzubringen. Auf dem Wege nach Paris hatte er sich kurze Zeit in Mainz aufgehalten, um mit Schott zu conferiren, der die Nibelungen-Partituren verlegte. Im Februar 1862 ging er wieder nach Mainz und ließ sich in Biebrich, auf der anderen Seite des Rheins, nieder. An Praeger schrieb er damals, er sei nach Biebrich gekommen, um den Stich der „Meistersinger"-Partitur zu überwachen. Im März erhielt er die Erlaubniß, nach Sachsen zurückzukehren, so daß die Amnestie nunmehr vollständig war. Bald darauf erschien die „Meistersinger"-Dichtung im Druck, aber in einer Version, die von der heutigen in vielen Einzelheiten abweicht. Im Juli hatte er die Freude, den großen Tenoristen Schnorr und seine Frau und Hans von Bülow bei sich zu sehen. Ueber Schnorr, der drei Jahre später als „Tristan" Wagner's Bewunderung erringen sollte, schrieb er an Praeger, er sei heimlich nach Karlsruhe gefahren, um ihn als „Lohengrin" zu hören. Schnorr sei sehr corpulent und er habe sich einen wohlbeleibten Schwanenritter nicht vorstellen können. Er wurde aber höchst angenehm enttäuscht, denn Schnorr sang wundervoll, und Wagner war entzückt und erkannte, daß in ihm sein Ideal verwirklicht war.

Im Herbst desselben Jahres entschloß er sich, auch seine Nibelungen-Dichtung zu veröffentlichen. Wie wir mitgetheilt haben, waren unmittelbar nach der Vollendung einige Exemplare behufs Vertheilung an intime Freunde gedruckt worden. Damals wollte er die Dichtung nicht veröffentlichen, weil er nicht wünschte, daß sie als eine litterarische Arbeit, getrennt von der Musik, die ihre Form bedingt hatte, beurtheilt würde. Jetzt änderte er diesen Entschluß aus demselben Grunde, der ihn veranlaßte, Bruchstücke der Partitur in Concerten aufzuführen. Er hoffte namentlich, die Aufmerksamkeit des Publicums auf die Tetralogie zu lenken und dadurch eine Agitation in's Leben zu rufen, die ihm die Mittel zur Ausführung seines gigantischen Unternehmens verschaffen sollte. Die Dichtung war von zwei kurzen, aber außerordentlich interessanten autobiographischen und kritischen Aufsätzen begleitet, einem Vorwort und einem Epilog, der einen Bericht über die Entstehung, Ausführung und weiteren Schicksale des Werkes bis zu seiner Veröffentlichung liefert. Die biographischen Mittheilungen sind in den vorhergehenden Capiteln an geeigneten Stellen erwähnt worden, und wir brauchen hier nur hinzuzufügen, daß das Vorwort ferner eine genaue und lebendige Schilderung des von Wagner geplanten Nibelungen-Festspieles enthält, wie es vierzehn Jahre später in allen wesentlichen Einzelheiten in Bayreuth zu Stande kam, nämlich in einem eigens zu diesem Zweck erbauten Theater, mit einem unsichtbaren Orchester, Nachmittags-Vorstellungen mit langen Pausen für Erholung und Erfrischung, mit Sängern ersten Ranges, die sich ganz und gar der Interpretation der neuen nationaldeutschen musikalisch-dramatischen Kunst gewidmet haben u. s. w. Aber für ein derartiges Bühnenfestspiel waren große Summen erforderlich, und wie konnten diese herbeigeschafft werden? War es möglich, sie durch Subscriptionen reicher Dilettanten aufzubringen? Wagner hatte wenig Vertrauen darauf, und seine einzige Hoffnung lag in der Möglichkeit, daß ein deutscher Fürst sich entschließen möchte, einen Theil des Geldes, das so leichtsinnig auf die Opern-Vorstellungen jener Zeit verschwendet wurde, der neuen

nationalen Kunst zuzuwenden. „Wird dieser Fürst sich finden?"

Das waren die inhaltschwersten Worte, die Richard Wagner je geschrieben, denn sie waren bestimmt, in das Rad seines Glückes einzugreifen und seinen ganzen Lebenslauf zu ändern. Als er sie niederschrieb, hatte er freilich wenig Hoffnung, daß sie irgend welche Wirkung haben würden:

„Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspiels zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Composition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein bloßes dramatisches Gedicht, ein poetisches Litteraturproduct der bücherlesenden Oeffentlichkeit. Schon von dieser es beachtet zu sehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der ‚Litterat' legt den Operntext bei Seite, weil er nur den Musiker angehe; der Musiker, weil er nicht begreift, wie dieser Operntext componirt werden solle. Das eigentliche Publicum, das sich so gern und willig für mich entschied, verlangt die ‚That'."

Um jene Zeit schrieb er auch ein Essay: „Das Wiener Hof-Operntheater", das viele praktische Rathschläge enthält, deren Befolgung bei der Organisation des damals im Bau begriffenen neuen Opernhauses er erhoffte. Dieses Theater hatte er auch zweifelsohne im Auge, als er sich erbot, eine neue Oper speciell für Wien zu schreiben, worauf ihm (VI, 383)

der wohlerwogene, schriftliche Bescheid zugetheilt wurde, daß man für jetzt den Namen „Wagner" genügend berücksichtigt zu haben glaube und es für gut finde, auch einen anderen Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen. Dieser andere war Jacques Offenbach, bei dem wirklich ein besonders für Wien zu schreibendes, neues Werk gleichzeitig bestellt wurde."

Wagner gab noch einige Concerte in Wien und an anderen Orten, und in einem derselben wirkte Tausig mit. Aber nach wie vor fiel der Beifall reichlicher aus als die Einnahmen. Eine Serenade, die der Männergesangverein, die tonangebende Wiener Gesellschaft dieser Art, an seinem fünfzigsten Geburtstag veranstaltete, bildete eine angenehme Episode, konnte aber seine pecuniären Verhältnisse nicht verbessern. Er steckte wieder tief in Schulden und war gezwungen, seine Wohnung in Penzing bei Wien aufzugeben. Wohin sollte er sich wenden? Würde es nicht besser sein, den hoffnungslosen Kampf aufzugeben, seine Kunst vollständig

beiseite zu werfen und den Versuch zu machen, auf eine andere und leichtere Weise seinen Lebensunterhalt zu erwerben? Er beschäftigte sich ernstlich mit dem Gedanken, mit einer englischen Familie als Erzieher nach Indien zu gehen. Aber der Gedanke an die unvollendete Partitur hielt ihn ab. Er beschloß indessen, nach Vollendung der „Meistersinger" nach St. Petersburg zu gehen, wo er so freundlich aufgenommen worden war, und sich für den Rest seines Lebens an der Newa niederzulassen. Sollte er auch dort in seinen Erwartungen getäuscht werden, so wollte er zu seinen Verwandten ziehen und ein Leben der Ruhe und Zurückgezogenheit führen.

Einige Moment-Aufnahmen.

Zunächst mußten aber die „Meistersinger" vollendet werden. Wo? Die Schweiz, wo er seine vier letzten Partituren geschrieben hatte, erschien der geeignetste Platz, zumal der Sommer herannahte, aber sein Züricher Heim war nicht mehr vorhanden, seine Frau hatte ihn verlassen. In dieser Bedrängniß kam ihm der Gedanke, unter dem immer gastlichen Dach seiner Mariafelder Freunde, der Willes, Unterkommen zu suchen. Er schrieb ihnen einen Brief, in dem er seine Lage schilderte und fragte, ob ihm nicht ein Arbeitszimmer im Hauptgebäude oder dem Nebenhäuschen überlassen werden könnte: „Einige nöthige Möbel stehen mir noch zur Disposition, und sie könnten mit verwendet werden. Im Uebrigen erbitte ich mir nur Kost und Bedienung. In keiner Weise werde ich sonst lästig fallen."

Wagner folgte diesem Briefe so schnell in eigner Person, daß Frau Wille kaum Zeit gehabt hatte, die Gastzimmer herzurichten. Herr Wille war auf einer Orientreise abwesend, während seine Frau daheim geblieben war, um die Gesellschaft ihrer Söhne zu genießen, die die Schulferien zu Hause zubrachten. Es war ein glücklicher Zufall, daß Frau Wille ihren Mann in diesem Jahre nicht auf der üblichen Winterreise begleitet hatte, glücklich für Wagner wie für Diejenigen, die

sich für die Geschichte seines Lebens interessiren, denn dadurch fügte es sich, daß er die letzten sechs Wochen vor dem Tage, an dem König Ludwig einen Boten aussandte, um ihn zu finden, in dem Hause einer geistreichen und schriftstellerisch begabten Frau zubrachte, die ihm nicht nur die so nöthige Heimat und Sympathie gewähren konnte, sondern auch weise genug war, einige seiner Bemerkungen und Handlungen niederzuschreiben. Mit Hilfe dieser Notizen verfaßte sie dann im Jahre 1886 einen Theil der werthvollen Artikel in der „Rundschau", die in vorhergehenden Capiteln wiederholt erwähnt worden sind. Wir verdanken Frau Wille eine Reihe höchst interessanter Moment-Aufnahmen aus der Periode, in der ein Theil der „Meistersinger"-Partitur geschrieben wurde, sowie eine Anzahl höchst werthvoller Briefe Wagner's, in denen er über seine ersten Begegnungen mit dem Könige berichtet. Durch diese Mittheilungen ist es Biographen zum ersten Male ermöglicht worden, Einzelheiten über diesen interessanten Zeitabschnitt zu veröffentlichen.

Frau Wille sorgte dafür, alle Wünsche ihres Gastes zu erfüllen.

„Er wollte arbeiten, völlig ungenirt sein, und ich hatte ihm sogar eigne Bedienung gegeben. Mancher Besuch aus Zürich, den Neugier und Interesse herbeigeführt, als vernommen worden, der berühmte Mann weile in Mariafeld, wurde von mir abgewiesen; Wagner war nicht in der Stimmung, sich solchen Störungen anzubequemen. Er schrieb und empfing viele Briefe, er bat mich, keine Rücksicht auf ihn zu nehmen, ihn nicht weiter zu beachten, ihn in seinen Zimmern allein essen zu lassen, wenn mich dieses nicht zu sehr in der Haushaltung störe. Es war mir angenehm, dem Freunde nach Möglichkeit zu willfahren. Nach Zürich wollte er nicht; die Arbeit behagte ihm nicht, er ging aber viel allein spazieren. Ich sehe ihn noch auf der Terrasse unseres Gartens in seinem braunen Sammttalar mit dem schwarzen Barett als Kopfbedeckung, als wäre er ein Patricier aus den Bildern Albrecht Dürer's, hin und her schreiten."

Wie Frau Wille mittheilt, befand sich Wagner in der Gemüthsstimmung, die einen Sohn veranlaßt, sich seiner Mutter anzuvertrauen. Ihre Bemühungen, ihn mit dem Hinweis zu trösten, daß es das Schicksal aller großen Menschen ist, Unannehmlichkeiten aller Art zu erdulden, ließ er sich lächelnd gefallen. Eines Tages sagte er:

„Freundin, Sie kennen den Umfang meiner Leiden nicht, nicht die Tiefe des Elends, das vor mir liegt.“ Dann kamen Stunden, in denen er sein Schicksal auf das Bitterste verwünschte, aber auch Tage, wo er sich mit angenehmen Erinnerungen aus seiner Kinderzeit beschäftigte:

„So war's denn auch Sonnenschein an manchem guten Tage, wo Wagner sich aufgelegt fühlte, in meinem Familienzimmer sich niederzulassen. Wer ihn gekannt hat, weiß, wie herzenswarm und liebenswürdig er sein konnte. Die Söhne neben der Mutter wurden freundlichst beachtet . . . Hübsch konnte Wagner necken und erzählen. Es hatte ihm in Wien gefallen, er nannte Wien die einzige musikalische Stadt Deutschlands. Seine Wohnung in Penzing hatte er geschmackvoll und ihm zusagend eingerichtet. Er erzählte von dem Dienerpaar, Mann und Frau, welche ihm die Haushaltung gut besorgt hatten, von dem großen Hunde, dem prächtigen treuen Thiere, das ihm hier fehle. Die gute Stimmung war aber bald wieder vorüber. Es kamen Briefe, die ihn verstimmten. Er zog sich in die Einsamkeit seines Zimmers zurück, und wenn er mich allein traf, strömte er sich aus in Worten, die im Hinblick auf die Zukunft selten heiter klangen.“

Als er eines Abends am Fenster saß und die untergehende Sonne betrachtete, versuchte Frau Wille ihn zu trösten, indem sie von der herrlichen Zukunft sprach, die doch sicher vor ihm liege. Wagner antwortete:

„Was reden Sie von der Zukunft, wenn meine Manuscripte im Schrein verschlossen liegen! Wer soll das Kunstwerk aufführen, das ich, nur ich unter Mitwirkung glücklicher Dämonen zur Erscheinung bringen kann, daß alle Welt wisse, so ist es, so hat der Meister sein Werk geschaut und gewollt?“

In größter Erregung ging er in der Stube auf und ab. Plötzlich blieb er stille stehen und sagte:

„Ich bin anders organisirt, habe reizbare Nerven, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! Die Welt ist mir schuldig, was ich brauche! Ich kann nicht leben auf einer elenden Organistenstelle, wie Ihr Meister Bach! — Ist es denn eine unerhörte Forderung, wenn ich meine, das Bischen Luxus, das ich leiden mag, komme mir zu? Ich, der ich der Welt und Tausenden Genuß bereite.“

Als er diese Worte aussprach, war sein Haupt wie im Trotz erhoben. Dann sank er wieder in den Armstuhl und blickte zum Fenster hinaus.

Eines Morgens erzählte er von einem Traum, der ihn die ganze Nacht gequält hatte: In Sturm und Gewitter

war er auf der Haide umhergeirrt, er selbst war König Lear. Der Narr sang ihm Hohnliedchen, der arme Edgar wimmerte, es sei ihm kalt. Lear mit seiner königlichen Seele schleuderte seinen Fluch in Nacht und Sturm und fühlte sich groß und elend, aber nicht erniedrigt. „Was sagen Sie, Freundin, zu solchem Erlebniß, wo der Mensch sich identisch fühlt mit dem, was der Traum ihm vorzaubert?"

Von seinen Musikdramen sprach er selten, einmal aber spielte er auf das autobiographische Element in den „Meistersingern" an und fügte hinzu: „Die Welt wird sich verwundern, wenn sie die Töne und Accorde hört, die ich den Meistersingern zu Ehren anschlage! — In mir ist Kraft und Ernst: — Echt deutsch ist mein Hans Sachs, so gut wie der gemüthliche Bürgersmann, der das Lied von der Wittenbergischen Nachtigall Eurem Luther zu Ehren gesungen hat. Meinen Meistersinger sollt Ihr hoch halten!" Als Frau Wille ihm einst von dem tiefen Eindruck erzählte, den Bach's Matthäus-Passion auf sie gemacht, rief er plötzlich aus: „Sie arme Frau, warum habe ich Ihnen all' diese Zeit keine Musik gemacht? Heute noch sollen Sie haben, was Sie freut," und er spielte das Liebesduett aus „Tristan". Von diesem Tage an kam er mitunter in den Saal und spielte auf dem Flügel, der ihm angenehmer war als das Piano in seinem Zimmer. So fügte es sich, daß Frau Wille den Vorzug genoß, der erste Sterbliche zu sein, der einige der erhabenen Klänge der „Meistersinger" zu hören bekam:

„An einem Vormittage drangen mächtige Accorde aus dem Saal in mein Wohnzimmer herein. — Ich öffnete leise die Thür und hielt den Athem an, um näher gehend zu hören, was aus des Meisters Kraft gleichsam wie aus dem ersten Guß mir kam. Um Nichts in der Welt würde ich ihn zerstört haben. Es war mir, als fühle ich ganz unmittelbar die Macht großer künstlerischer Herrschaft über einen widerstrebenden Stoff. — Was war es, das mir Phantasie und Geist so mächtig erregte? — Erst Finsterniß — plötzlich stellte sich ein lichter Gedanke ein — rasch aufblitzend leuchtete Freude durch die Seele. — Lautlos, wie ich gekommen war, so ging ich wieder. Mit Wagner sprach ich nicht von dem Eindruck, den das, was ich gehört, auf mich gemacht hatte. — Einige Tage später bat er mich, daß ich ihn auf seiner Stube besuche. Er zeigte mir Manuscripte, die in ihren

Mappen lagen, und den ganzen Abend widmete er mir. Ich bewunderte die Arbeitskraft, die eleganten Abschriften von seiner Hand — und gar die kleinen mit ganz feinen Noten ausgeführten Skizzen — da lagen sie wie Blumen der Schönheit in der Knospe. Ich sah den Mann, der so reich, so mächtig schaffen konnte, mit einer Mischung von Ehrfurcht und Bewunderung an."

Trennung von Minna.

Der Leser wird sich jedenfalls wiederholt gefragt haben, weshalb in den Berichten über die letzten in Oesterreich, Deutschland und der Schweiz zugebrachten Jahre Minna niemals erwähnt worden ist. Der Grund ist sehr einfach: sie hatte ihren Mann verlassen, und obgleich die Ehe nie gelöst wurde, blieben die Beiden für den Rest ihres Lebens getrennt. Die letzten Monate, die sie zusammen verlebt hatten, waren 1861 in Paris zugebracht worden. Kurz vor der Abreise aus Frankreich schrieb Wagner an Liszt:

„Für jetzt vergeude ich Alles, was ich an guter Laune auftreiben kann, an meine Frau! Sie wird von mir gehätschelt und gepflegt wie ein Flitterwochenkind. Dafür habe ich dann die Genugthuung, sie auch gedeihen zu wissen; mit ihrem bösen Leiden bessert es sich zusehends, sie kommt wieder auf und wird hoffentlich auch etwas vernünftig auf die alten Tage."

In Paris mußte Minna noch einmal das ganze Elend und die nicht endenden Enttäuschungen mit durchmachen, aus denen Wagner's Leben bestand, und weniger als je konnte sie verstehen, weshalb er nicht ebenso „practisch" sein und ebensoviel Rücksicht auf die „Galerie" nehmen konnte wie Andere, die dadurch mit Leichtigkeit glänzende Erfolge erzielten, ohne auch nur einen kleinen Theil seiner Begabung zu besitzen. Eine intime Freundin und häufige Besucherin der Familie, die bereits wiederholt erwähnte „Idealistin" bemerkt darüber:

„Frau Wagner wollte vermitteln, indem sie von dem Genius Concessionen an die Welt verlangte, welche dieser nicht bringen konnte, nicht bringen durfte. Aus dieser gänzlichen Unfähigkeit, das Wesen des Genies und die daraus entspringenden Folgen zu begreifen, entstand nun fast tägliche Pein und Qual im Zusammenleben, das durch die Kinderlosigkeit der Ehe auch noch des letzten versöhnlichen und mildernden Elements entbehrte. Dennoch war Frau Wagner eine gute Frau, und

in den Augen der Welt entschieden der bessere und der leidende Theil von Beiden. Ich unterschied anders und empfand ein grenzenloses Mitleid mit Wagner, dem die Liebe die Brücke hätte bauen müssen, über die er zu den anderen Menschen hinüberschritt und dem sie statt dessen den bittern Kelch des Lebens noch bitterer machte. Ich stand übrigens recht gut mit Frau Wagner, sie war freundlich und vertrauensvoll mit mir und kam oft, mir das häusliche Leid zu klagen."

Die Idealistin fügt hinzu, daß sie häufig mit Madame Ollivier (eine Tochter Liszt's) über die Sache sprach: „Wir waren Beide der Ansicht, daß wohl kaum je zwei unpassendere Menschen zu einem so engen Bunde zusammengefügt worden seien."

Als Wagner in Penzing wohnte und auf die Aufführung des „Tristan" in Wien wartete, war seine Frau nach Dresden zu ihren Verwandten gegangen, wo sie den Rest ihres Lebens zubrachte. Doch schien der Bruch nicht unheilbar zu sein, wenn man den von Praeger mitgetheilten Briefen Wagner's trauen darf, worin er seine Sehnsucht nach Minna ausspricht, und behauptet, daß kein Grund zu einer bleibenden Trennung vorhanden gewesen, sondern daß in seinem bewegten Leben das frühere freundschaftliche Verhältniß leicht wieder hätte hergestellt werden können. Frau Wille giebt uns auch über dieses Ereigniß im Leben des Meisters nähere Auskunft. Sie erzählt zunächst einen Zwischenfall, der sich einige Jahre vorher abspielte, als Wagner die Vorrede zu „Oper und Drama" vorgelesen und über die Unklugheit, in der Jugend und unter armseligen Verhältnissen zu heirathen, gesprochen hatte. Minna hatte erwidert: „Nun, ich habe Briefe genug, die beweisen, wer gewollt hat. Ich bin es nicht gewesen!" Wagner antwortete damals: „Arme Frau, die mit einem Ungeheuer von Genie sich zurechtfinden sollte!" Und jetzt im Frühjahr 1864, als Alles vorüber war, sagte er zu Frau Wille:

„Unter meiner Frau und mir hätte Alles gut gehen können! Ich hatte sie nur zu heillos verwöhnt nnd ihr in Allem nachgegeben. Sie fühlte nicht, daß ein Mann wie ich nicht mit gebundenen Flügeln leben kann! Was wußte sie von dem göttlichen Rechte der Leidenschaft, welche ich in dem Flammentode der aus der Götterhuld verstoßenen Walküre verkünde! Mit dem Todesopfer der Liebe tritt die Götterdämmerung ein!"

Die Welt ist in solchen Fällen stets geneigt, sich auf Seite der Frau zu stellen, besonders wenn der andere Theil dem „Genus irritabile" angehört, das heißt: ein genialer Mensch ist. Minna mußte ohne Zweifel viel erdulden und verdient reichlich unser Mitleid, daß ihr Mann aber nicht die ganze Schuld trug, beweist der Umstand, daß er mit seiner zweiten Frau Cosima, der Tochter Liszt's, außerordentlich glücklich und zufrieden lebte; sie liebte und verstand ihn eben. Er heirathete sie 1870. Minna starb 1866 in Dresden an ihrem Herzleiden. Eine ihrer letzten Handlungen bestand in der Veröffentlichung eines Briefes, in dem sie die von unscrupulösen Feinden Wagner's verbreitete Behauptung, er habe sie Noth leiden lassen, während er selbst in Luxus schwelgte, widerlegte. Thatsache ist es, daß er fortfuhr für ihren Unterhalt zu sorgen, gerade wie er ihre Eltern erhalten hatte, sogar als er selbst in bitterster Armuth schmachtete. Auch nach der Trennung gestattete er niemals geringschätzige Bemerkungen über Minna, und seine Briefe aus jener Zeit wie auch das Zeugniß seiner Freunde beweisen, daß seine Zufriedenheit noch lange Zeit durch das traurige Ereigniß gestört wurde und er die Genossin, die 27 Jahre ihm zur Seite gestanden, schmerzlich vermißte.

König und Componist.

Frau Wille theilt uns mit, daß an einem der letzten Apriltage Wagner, sie und ihr Mann, der von seiner Orientreise zurückgekehrt war, einen Spaziergang machten. Als sie nach Hause kamen, wurde dem Componisten ein Packet Briefe übergeben. Nachdem er einen Blick auf sie geworfen hatte, kündigte er an, er werde am nächsten Tage abreisen. Er hielt sein Wort, versprach aber, wiederzukommen und Bülow und seine Frau im Sommer mitzubringen. Wille erzählte er, er müsse zur Stärkung seiner Gesundheit eine Heilquelle aufsuchen und beabsichtige dann Stuttgart, Karlsruhe und Hannover zu besuchen, um Arrangements für die Aufführung seiner Opern abzuschließen. Das waren allerdings

seine Pläne, aber die Abreise von Mariafeld wurde unzweifelhaft durch die in jenen Briefen enthaltene Nachricht beschleunigt, daß seine Wiener Gläubiger seinen Zufluchtsort ermittelt hatten und er in Gefahr schwebte, verhaftet und in's Schuldgefängniß geworfen zu werden. Er hatte in Wien leichtsinnig und extravagant gelebt. Der Hang nach raffinirtem Luxus war bei ihm stark ausgeprägt und, wie die meisten Musiker und Künstler, konnte er der Versuchung nicht widerstehen, alles Geld was in seine Hände kam so schnell wie möglich auszugeben. Es wurde behauptet, er habe mit seinen Concerten 30000 Thalern verdient und allein für ein Ruhebett mit Seidenstickereien 600 Francs bezahlt. Das war selbstverständlich absurd, denn seine Concerte hatten sich, mit Ausnahme der fünf in Rußland gegebenen, nicht bezahlt und konnten ihm auch nicht annähernd jene Summe, wahrscheinlich nicht den vierten Theil davon eingebracht haben. Er war aber thöricht genug gewesen, eine beträchtliche Summe zu borgen, die von dem Ertrage einer zweiten Concertreise nach Rußland, die später aufgegeben wurde, zurückbezahlt werden sollte. Daher kamen die neuen, den alten hinzugefügten Schulden. Wie der Leser weiß, waren alle seine Unternehmungen (mit Ausnahme der russischen Concerte), von denen er sich pecuniären Erfolg versprochen und die jetzt enorme Summen einbringen, gänzlich fehlgeschlagen. In Dresden hatte er Schulden gemacht, um seine Opern zu veröffentlichen, in Paris, um den „Tannhäuser" aufzuführen, in Wien, um „Tristan" vor die Oeffentlichkeit zu bringen und Concerte zu geben, und nie hatte sein Einkommen für seinen Lebensunterhalt, seine nothwendigen Reisen und die Erhaltung seiner Frau und ihrer Angehörigen ausgereicht. In einem Brief aus jener Zeit an Frau von Muchanow*) sagt er: „Das sonderbarste, fast dämonische Mißgeschick vereitelte jeden meiner Schritte: ich war entschlossen, für alle Zeiten mich in eine Zuflucht zurückzuziehen und für immer jeder künstlerischen

*) Tappert, Seite 91.

Unternehmung zu entsagen." Sein Plan, sich in Rußland niederzulassen, konnte auch nicht verwirklicht werden. Kurz vor seiner Abreise aus Mariafelde hatte er Briefe erhalten, aus denen er ersah, daß er auf die von der Großfürstin Helene angebotene Unterstützung nicht bauen konnte. Wenn wir hinzufügen, daß „Tristan" überall, wo er geprüft worden, für „unmöglich" erklärt worden war und die „Meistersinger", die komische Oper, in der er den Directoren der Opernhäuser und dem Publicum auf halbem Wege entgegenkommen wollte, überall höhnisch zurückgewiesen wurde, wo er auch um Erlaubniß fragte, die Partitur zur Einsicht vorlegen zu dürfen — so werden wir verstehen, daß auch sein eiserner Wille dem Brechen nahe war.

Er ging zunächst nach Stuttgart, wo er in dem Capellmeister Eckert von der königlichen Oper einen guten Freund besaß, durch den er sich den Intendanten Baron Gall geneigt zu machen hoffte. Das nahe gelegene Cannstatt wurde ihm für seine Gesundheit empfohlen. Seine Hoffnungen wurden vernichtet, als er einer Opern-Vorstellung beiwohnte, die ihn „tödtlich verstimmte". Trotzdem beschloß er, einige Zeit zu verweilen, und bat Frau Wille, seine Briefe an Eckert's Adresse zu schicken. Das war am 2. Mai. Am 4. Mai schrieb er wieder aus München in überströmender Freude:

„Ich wäre der undankbarste Mensch, wollte ich Ihnen nicht sofort mein grenzenloses Glück melden! Sie wissen, daß mich der junge König von Bayern aufsuchen ließ. Heute wurde ich zu ihm geführt. Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Gluth der ersten Liebe: er kennt und weiß Alles von mir, und versteht mich wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir Alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die Nibelungen fertig machen, und er will sie aufführen wie ich will. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Capellmeister, Nichts als ich und sein Freund. Und dies versteht er Alles ernst und genau, wie wenn wir Beide, ich und Sie, mit einander sprachen. Alle Noth soll von mir genommen sein, ich soll haben was ich brauche — nur bei ihm soll ich bleiben. Was sagen Sie dazu? — Was sagen Sie? — Ist es nicht unerhört? — Kann das Anderes als ein Traum sein."

Es war aber kein Traum. Der junge König von Bayern hatte jenes Vorwort zu der Nibelungen-Dichtung gelesen, er hatte den Verzweiflungsschrei des Componisten: „Wird dieser Fürst sich finden?“ vernommen und sich gesagt: „Ich werde dieser Fürst sein.“ Doch wir lassen lieber Wagner in seinen eignen Worten berichten, die wir einem anderen an Frau Wille gerichteten Briefe entnehmen:

„In dem Jahre der ersten Aufführung meines „Tannhäuser“ (des Werkes, mit dem ich meinen dornenvollen Weg betrat), in dem Monate (August), in welchem ich zu so übermäßiger Productivität mich gestimmt fühlte, daß ich den „Lohengrin“ und die „Meistersinger“ zu gleicher Zeit entwarf, gebar eine Mutter mir meinen Schutzengel. In der Zeit, wo ich in Luzern meinen „Tristan“ beendigte, mich unsäglich mühte, die Möglichkeit einer Niederlassung auf deutschem Boden (Baden) mir zu gewinnen, und endlich verzweiflungsvoll mich nach Paris wandte, um dort in Unternehmungen mich abzumühen, die meiner Natur zuwider waren, — damals wohnte der fünfzehnjährige Jüngling zuerst einer Aufführung meines „Lohengrin“ bei, die ihn so tief ergriff, daß er seitdem aus dem Studium meiner Werke und Schriften seine Selbsterziehung in der Weise bildete, daß er seiner Umgebung, wie mir jetzt, offen eingesteht, ich sei sein eigentlicher einziger Erzieher und Lehrer gewesen. Er verfolgt meinen Lebenslauf und meine Nöthen, meine Pariser Widerwärtigkeiten, mein Verkommen in Deutschland und nährt nun den einzigen Wunsch, die Macht zu gewinnen, mir seine höchste Liebe beweisen zu können. Das einzige, wirklich verzehrende Leiden des Jünglings war, nicht zu begreifen, wie er seiner stumpfen Umgebung diese nöthige Theilnahme für mich abgewinnen sollte. Im Anfang März dieses Jahres, ich kenne den Tag, ward mir das Mißlingen jedes Versuches, meiner zerrütteten Lage aufzuhelfen, klar; allem dem, was so abscheulich unwürdig eintraf, sah ich offen und hülflos entgegen. Da — ganz unerwartet stirbt der König von Bayern, und mein mitleidvoller Schutzengel besteigt — gegen alles Schicksal — einen Thron. Vier Wochen nachher ist bereits seine erste Sorge, nach mir auszusenden; während ich den Leidensbecher unter Ihrer Schmerzenshilfe bis auf die untersten Hefen leere, sucht mich der Abgesandte bereits in meiner herrenlosen Wohnung in Penzing auf; er muß dem liebenden König einen Bleistift, eine Feder von mir mitbringen. — Wie und wann er mich endlich traf, wissen Sie.“

Der Bote, den der König abgesandt hatte, um Wagner zu finden, war ein Adjutant Sauer. Der Liedercomponist Baron Hornstein traf ihn auf dem Dampfboot, als er den Bodensee kreuzte. Sauer sah müde und verstimmt aus und erzählte auf Befragen, König Ludwig sei plötzlich ein Wagner-Enthusiast geworden und habe ihm den Auftrag ertheilt, den

Meister zu suchen und nach München zu bringen. Er habe eine Woche lang in Wien und an anderen Orten nach ihm gesucht und sei jetzt auf dem Wege nach der Schweiz, wo er ihn zu finden hoffe. „Ich weiß, wo Sie ihn finden können," erwiderte Hornstein. „Er hat sich in Stuttgart vor seinen Gläubigern versteckt." In Folge dieser Nachricht ging Sauer nach Stuttgart und fand Wagner*).

Die Liebe des Königs für Wagner war eine jener romantischen Leidenschaften, die bei den Griechen große Staatsmänner, Künstler und Philosophen in den Herzen begabter Jünglinge anzufachen pflegten — eine mit allen Kennzeichen romantischer Liebe ausgestattete Freundschaft**), die beim ersten Anblick in helle Flammen aufloderte. Nach einem kurzen Besuch in Wien, wo sein neues Verhältniß zum König von Baiern einen Vergleich mit seinen Gläubigern leicht machte, nahm Wagner seinen Wohnsitz in einer Villa an dem schönen Starnberger See, nicht weit von München, die ihm sein königlicher Freund zur Verfügung gestellt hatte. Das Häuschen war kaum zehn Minuten von Schloß Berg, dem Lustschloß König Ludwig's, entfernt und Letzterer sandte zwei oder drei Mal des Tages seinen Wagen, um den neuen Freund holen zu lassen.

*) Diese Einzelheiten theilte mir der Tenorist Herr Vogl mit, der mir gleichzeitig sagte, er habe sie Wagner erzählt und letzterer sie bestätigt. Vogl fügte hinzu, Wagner's Verhältnisse seien damals so hoffnungslos gewesen, daß der Meister sich bereits entschlossen hatte, eine Pistole zu kaufen und seinem Leben ein Ende zu machen, als er durch das rechtzeitige Eintreffen des Boten des Königs gerettet wurde. Nach einer von W. Weißheimer in der Münchner Allg. Ztg. gemachten Mittheilung war es Baron Pfistermeister der im Auftrage des Königs Wagner zuerst in Wien, dann in Zürich und Stuttgart suchte. Wagner war im Begriff in die rauhe Alp zu verschwinden, um seinen Gläubigern zu entkommen, als Pfistermeister angemeldet wurde. Wagner wollte ihn garnicht empfangen, bis er erfuhr, er komme im Auftrage des Königs. Nach der Unterredung theilte Wagner sein Glück Herrn Weißheimer mit, „wobei ihm die hellen Thränen über die Wangen liefen."

**) Eine Besprechung dieser Art leidenschaftlicher Freundschaft, die bei den Griechen allgemein war und heute noch nicht selten ist, findet sich in dem Capitel „Griechische Liebe" in meinem Werk „Romantische Liebe und persönliche Schönheit".

„Ich fliege dann immer wie zur Geliebten," schreibt Wagner. „Es ist ein hinreißender Umgang. Dieser Drang nach Belehrung, dies Erfassen, dies Erbeben und Erglühen ist mir nie so rückhaltlos schön zu Theil geworden. Und dann diese liebliche Sorge um mich, diese reizende Keuschheit des Herzens, jeder Miene, wenn er mir sein Glück versichert, mich zu besitzen: so sitzen wir oft Stunden da, Einer in den Anblick des Andern verloren."

Eine der ersten Handlungen des Königs bestand darin, daß er sein Portrait malen ließ und es dem Freunde schenkte. Wagner fühlte, daß der König Nichts abschlagen würde, was er verlangte, und sah Grund zu Glückwünschen in dem Umstand, daß der junge Ludwig unter einen Einfluß gelangt sei, der nur heilsam wirken könne. Im September schreibt er wieder an Frau Wille:

„Nun habe ich einen jungen König, der mich wirklich schwärmerisch liebt: Sie können sich so Etwas gar nicht vorstellen! Ich entsinne mich aus meinen ersten Jünglingsjahren eines Traumes, wo ich träumte, Shakespeare lebte und ich sähe ihn und ich spräche mit ihm wirklich, leibhaftig; der Eindruck hiervon ist mir unvergeßlich und ging in die Sehnsucht über, Beethoven noch zu sehen (der doch auch schon todt war). Etwas Aehnliches muß in diesem lieblichen Menschen vorgehen, wenn er mich hat. Er sagt mir, er glaube es noch immer kaum, daß er mich wirklich habe! — Seine Briefe an mich kann Niemand ohne Staunen und Entzücken lesen. Liszt meinte, er stehe darin an Receptivität mit meiner Productivität auf vollkommen gleicher Höhe. Es ist ein Wunder! — Glauben Sie das!" In einem anderen Briefe ruft er aus: „Das männliche Geschlecht hat sich durch diesen Vertreter vollständig bei mir rehabilitirt*)!

*) Vor etlichen Jahren veröffentlichte das Wiener „Fremdenblatt" einige dieser Briefe des Königs an Wagner, aus denen einige Citate hier folgen mögen: „Seien Sie überzeugt, ich will Alles thun, was irgend in meinen Kräften steht, um Sie für vergangene Leiden zu entschädigen; die niederen Sorgen des Alltagslebens will ich von Ihrem Haupte auf immer verscheuchen, die ersehnte Ruhe will ich Ihnen bereiten, damit Sie in reinem Aether Ihrer wonnevollen Kunst die mächtigen Schwingen Ihres Genius ungestört entfalten können. Unbewußt waren Sie der einzige Quell meiner Freuden, von meinem zarten Jünglingsalter an, ein Freund, der mir, wie keiner, zum Herzen sprach, mein bester Lehrer und Erzieher. Ich will Ihnen Alles nach Kräften entgelten! O wie hab' ich mich auf die Zeit gefreut, dies thun zu können. Ich wagte kaum die Hoffnung zu nähren, schon sobald im Stande sein zu können, Ihnen meine Liebe zu beweisen."

— — — „Empfangen Sie vor Allem noch meinen innigsten gerührtesten Dank für Ihre Liebe und Hingebung, mit denen Sie mir Ihre herrlichen Werke vorlasen. — — — Alles, was Sie schaffen, ist

Der Sommer des Jahres 1864 wurde in dieser angenehmen Weise am Starnberger See verlebt. Hier componirte Wagner seinen jubelnden „Huldigungsmarsch", um der Verehrung und Dankbarkeit für den königlichen Wohlthäter Ausdruck zu geben, und hier schrieb er auf den Wunsch des Königs sein Essay „Ueber Staat und Religion", in dem er die Pflichten der Fürsten, den Patriotismus, Wahngebilde, die öffentliche Meinung, die Presse, den Glauben, Dogmen und andere Themata in nicht besonders klarer oder interessanter Weise bespricht. Er würde seine Zeit besser verwendet haben, wenn er statt dessen noch ein Stück wie den „Huldigungsmarsch" componirt hätte, von dem der Liedercomponist Jensen schrieb, er sei voll zärtlichen Gefühles und inniger Ergebenheit und in allen Theilen auf das Innere gerichtet, während der „Kaisermarsch" mit imposanter Gewalt nach außen wirke, wie der Magnetberg, der Alles an sich zieht, was innerhalb des Bereiches seiner Kraft liegt. Der etwas lärmende Charakter dieses Marsches erklärt sich daraus, daß er ursprünglich für Militärmusik componirt wurde.

Der Boden wird gepflügt.

Im Herbst kehrten König und Componist nach München zurück, und dem Letzteren ward eine getrennte Wohnung, in dem künstlerisch schönsten Theile der Stadt, in der Nähe der Propyläen, angewiesen. Es handelte sich jetzt zunächst darum, den Boden für die in Aussicht genommenen großen künstlerischen Ereignisse vorzubereiten. Der Componist brauchte Hilfe und fand sie in Bülow, Cornelius

mir so nahe, so innig verwandt, geht mir so zu Herzen, daß es für mich ein geradezu paradiesischer Genuß ist. — — — Sie sind mir der Theuerste auf Erden; kaum sind Sie von Anderen so geliebt wie von mir — — Ich will nur mit Ihnen in Siegfried's Wald sein, mich geistig an der Vöglein Sang erquicken, vergessen Sie die rauhe Umgebung, die mit Nacht und Blindheit geschlagen ist, unsere Liebe leuchtet hell und lauter. — — — Was ich meinerseits zu thun vermag, will ich thun und keine Mühe scheuen, dies wonnevolle Werk wollen wir der deutschen Nation zum Geschenk machen, und ihr, sowie den anderen Nationen zeigen, was deutsche Kunst vermag."

und Anderen, die in seine Dienste gestellt wurden. Bülow's Anwesenheit sicherte auch die Gesellschaft seiner Frau Cosima, der Tochter Liszt's, die Wagner drei Jahre früher in Paris kennen gelernt hatte. Sie traf im Juni mit zwei Kindern und einem Kindermädchen ein, während ihr Mann erst später nachfolgte. Dadurch wurde die Melancholie, die Wagner's Einsamkeit seit der Trennung von seiner Frau trotz der liebenden Aufmerksamkeiten des Königs erzeugt hatte, einigermaßen gemildert.

„Der arme Bülow," schreibt er an Frau Wille, „kam Anfang Juli im allerangegriffensten Gesundheitszustand, mit übernommenen und zerrütteten Nerven hier an, fand die ganze Zeit schlechtes, kaltes Wetter, dadurch einen ungesunden Aufenthalt, und gerieth aus einem Krankheitsfall in den andern. Dazu eine tragische Ehe; eine junge ganz unerhört seltsam begabte Frau, Liszt's wunderbares Ebenbild, nur intellectuell über ihm stehend . . . . Das Wichtigste war, Bülow aus seiner wahnsinnig aufreibenden Kunstbeschäftigung zu reißen und ihm ein edleres Feld zu verschaffen. Es gelang leicht, den jungen König — für ihn war es wiederum sehr wichtig — zur Anstellung Bülow's als seinen Vorspieler zu bewegen. Ich hoffe nun, Bülow's in Kurzem für immer hier zu haben."

Der König war bereit, sofort an's Werk zu gehen. „Er ist zu Allem und Jedem bereit," schrieb Wagner an seinen Freund F. Schmitt*), „um die Aufführung meiner neuen Werke zu ermöglichen; seiner Ungeduld habe ich jetzt immer nur noch meine Verzweiflung, die Sänger dazu zu finden, entgegenzusetzen." Diese Schwierigkeit hoffte er in radicaler Weise durch die Gründung einer neuen Musikschule in München zu überwinden, und die Organisation dieses Instituts beschrieb er in einem langen und höchst werthvollen Essay, das den Titel führte: „Bericht an Seine Majestät König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende Musikschule." (VIII. 160—220.) Die Schrift ist voll der wichtigsten und anregendsten Mittheilungen über die Geschichte und die Leitung von Conservatorien, den Werth des Claviers zur Erlangung einer allgemeinen musikalischen

*) Oesterlein's „Wagner-Katalog" III, 16.

Bildung, der zur Wiedergabe deutscher Musik nothwendigen Ausbildung der Stimme u. s. w.*)

Der 7. October 1864 ist ein bedeutungsvoller Tag, denn an ihm entschied der König, Wagner solle sofort seine Nibelungen-Tetralogie vollenden und in einem nach seinen Anordnungen construirten Theater zur Aufführung bringen. Das Jahr 1867 wurde für diese Vorstellungen in Aussicht genommen. Nach seinen eigenen Worten war Wagner beim Erhalten der Nachricht „vor Erstaunen über das Wunder dieses himmlischen königlichen Jünglings so ergriffen, daß ich nahe daran war, vor ihm hinzusinken und ihn anzubeten." Man beachte, daß die Aufführung 1867 stattfinden sollte, sie kam aber erst 1876, neun Jahre später, zu Stande und dann nicht in München, sondern in Bayreuth. Die Ereignisse, welche diese Verzögerung herbeiführten, bilden ein keineswegs rühmliches Capitel der Geschichte Bayerns, dem wir uns jetzt zuwenden müssen.

Feinde an der Arbeit.

Als der achtzehn Jahre alte königliche Jüngling seine Leidenschaft für Richard Wagner verrieth, hielten seine Freunde und Unterthanen dies Anfangs für eine harmlose Laune, die schnell vorübergehen würde. Sie wußten, daß er inmitten romantischer Gebirgslandschaften aufgewachsen war und romantischen Ideen huldigte. Sie erkannten aber nicht, daß er von einer mächtigen Liebe ergriffen worden war, die bis an sein Lebensende dauern sollte. Sowie bekannt wurde, daß er seinem „Günstling" ein Haus gegeben und ein Jahresgehalt ausgesetzt hatte, erhoben Neid und Mißgunst ihre Häupter und suchten den Gegenstand der königlichen Huld zu vernichten. Die albernsten Gerüchte wurden ausgestreut, um

*) Die Aufmerksamkeit von Dirigenten und Kritikern, die noch immer glauben, Bach, Mozart und Beethoven müßten metronomisch dirigirt werden, wird besonders auf die Seiten 182—188 gelenkt. Die Münchener „Neueste Nachrichten" vom 2. Dezember 1865 berichten: „Nicht eine einzige kritische Stimme irgend welcher Bedeutung ließ sich über diesen veröffentlichten Bericht hören."

Wagner zu schädigen. Er wurde beschuldigt, das Geld des Königs haufenweise wegzuwerfen und wie ein Sybarit zu leben. Tausende, hieß es, verschwende er an Teppiche und Möbel, die fortwährend durch neue ersetzt würden, hervorragende Künstler hätten seine Wohnräume mit Fresken schmücken müssen, seine Garderobe wurde als prachtvoll beschrieben u. s. w.*)

Dr. Ludwig Nohl sagt über die Behauptungen, Wagner habe „orientalischen Luxus" getrieben und wie ein „Sybarit" gelebt, daß sie nur in einem Ort hätten erhoben werden können, wo die Bevölkerung so einfach lebte wie damals in München: Wagner's Einrichtung sei nicht luxuriöser gewesen als die jedes gut situirten Kaufmannes in den Rheinlanden**).

Man warf ihm ferner vor, er sei unzugänglich und schließe sich gegen die Gesellschaft ab. Das war ohne Zweifel richtig. Er hatte so viel von ungeladenen Besuchern zu leiden, die ihn als eine der Sehenswürdigkeiten Münchens zu betrachten schienen, die sich Jeder ansehen könne wie die Giraffen oder Elephanten, daß er schließlich nur sehr ungern und selten Besuche empfing. Die Zurückgewiesenen (unter denen sich wahrscheinlich auch Leute befanden, die ein Anrecht auf seine Beachtung besaßen) rächten sich dann, indem sie ihn in Wort und Schrift als einen arroganten Menschen brandmarkten. Seine Liebe zur Einsamkeit, die er mit allen genialen Menschen theilte, war durch die vielen Jahre gezwungener Isolirung in der Schweiz derart gesteigert worden, daß er kein Verlangen empfand, in näheren Verkehr mit Münchener Künstlern zu treten, wie er gewiß gethan hätte, wenn er „diplomatischer" gewesen wäre. Sein einziger Wunsch war wie immer, sich selbst und seiner Kunst überlassen zu bleiben, er sollte aber nicht in Erfüllung gehen, wenn auch durch die Freigebigkeit des Königs die kleinlichen

*) Man lese eine dieser Beschreibungen in Glasenapp II, 168, 1882.
**) „Neues Skizzenbuch", 146.

Sorgen um das tägliche Brot, die so oft seine Arbeit unterbrochen hatten, verscheucht worden waren.

Die Hauptquelle aller Anfeindungen war gerade diese Freigebigkeit des Königs und dessen Vorliebe für Wagner, welche die erstere gezeitigt hatte. Man schrieb Wagner in politischen Angelegenheiten einen ebenso großen Einfluß über den König zu, wie in Kunstsachen. Das war nicht der Fall, denn, wie Wagner selbst Wille erzählte, „blickte der König in die Höhe und pfiff, wenn Wagner von dergleichen Dingen anfing". Wie allgemein die Ansicht indessen verbreitet war, geht aus einem Brief an Frau Wille hervor, in dem von Ferdinand Lassalle die Rede ist:

„Der Unglückliche war gerade vierzehn Tage vor seinem Tode bei mir (durch Bülow), um mich zu einer Intervention beim König von Bayern gegen dessen Gesandten in der Schweiz (Dönniges) anzuhalten. (Ich gelte nämlich einfach als allvermögender Günstling; letzthin haben sich die Hinterlassenen einer Giftmörderin an mich gewendet!) Was sagen Sie dazu? Ich kannte Lassalle noch gar nicht; bei dieser Gelegenheit mißfiel er mir innigst: es war eine Liebesgeschichte aus lauter Eitelkeit und falschem Pathos. Ich erblickte in ihm den Typus der bedeutenden Menschen unserer Zukunft, welchen ich den germanisch-jüdischen nennen muß."

Glasenapp erzählt, daß Politiker versuchten, mit Wagner's Hilfe Einfluß auf den König zu erlangen, und sich gegen den Componisten wendeten und ihn zu ruiniren versuchten, als er sich weigerte, ihr Werkzeug zu sein.

In einem Brief an Frau Wille, der dem eben angeführten folgte, klagt sich Wagner selbst der Unaufrichtigkeit an und gesteht ein, daß sein Einfluß über den König größer ist, als er zugegeben hatte. Darin wurzelte seine Sorge und sein Verdruß. Er kann den König nicht seiner Umgebung überlassen, ohne das Schlimmste für ihn fürchten zu müssen. Wir wollen seine eigenen Worte anführen:

„Mir bangt es in tiefster Seele, und ich frage meinen Dämon: warum mir dieser Kelch? — Warum da, wo ich Ruhe und ungestörte Arbeitsmuße suchte, in eine Verantwortlichkeit verwickelt werden, in welcher das Wohl eines himmlisch begabten Menschen, vielleicht das Wohl eines Landes in meine Hände gelegt ist? — Wie hier mein Herz retten? Wie dann noch Künstler sein sollen? — Ihm fehlt jeder Mann, der ihm nöthig wäre! Dies, dies ist meine wahrhafte

Beklemmung. Das äußere Spiel der Intrigue, rein nur darauf berechnet, mich außer mich zu bringen, um mir eine Indiscretion zu entlocken, zerfällt leicht in sich. Aber welcher, gänzlich meiner Ruhe mich für immer entreißenden Energie bedürfte ich, um meinen jungen Freund für immer seiner Umgebung zu entreißen? — Er hält treu, rührend schön zu mir und schließt sich für jetzt gegen Alles ab. — Was sagen Sie zu meinem Schicksal? — Meine Sehnsucht nach der letzten Ruhe ist unsäglich: mein Herz kann diese Schwindel nicht mehr ertragen!"

Vier Tage vor der Abfassung dieses Briefes war in der „Allgemeinen Zeitung" (22. Februar 1865) ein drei Spalten langer offener Brief erschienen, in dem Wagner auf die Verleumdungen und Beschuldigungen der Zeitungen antwortete. Dieser Brief ist eine so beredte Vertheidigung, so erhaben in seinem würdigen Pathos und so vernichtend in seiner einfachen Betheuerung der Wahrheit, daß ich bedauern muß, ihn aus Rücksicht auf die Raumverhältnisse nicht vollständig wiedergeben zu können. Er beginnt mit den Worten:

„Von der Großmuth Seiner Majestät des Königs von Bayern nach München berufen, um nach schwerem Kämpfen und Ringen die Früchte eines mühevollen Künstlerlebens im ungestörten Genuß von Ruhe und Arbeitsmuße zu ernten, muß ich, in größter Zurückgezogenheit nur der Befehle meines erhabenen Beschützers gewärtig, aus diesem Asyl plötzlich durch Angriffe auf meine Person, durch einen Sturm öffentlicher Beschuldigungen gestört werden, wie sie sonst nur aus Gerichtsverhandlungen, und dort nur mit gewissen herkömmlichen Rücksichten in die Zeitungen überzugehen pflegen.

Ich habe erlebt, daß in London und Paris die Blätter ihrer Zeit auf das Schonungsloseste sich über meine künstlerischen Arbeiten und Tendenzen lustig machten, daß man mein Werk in den Staub trat und im Theater auspfiff; daß meine Person, mein Privatcharakter, meine bürgerlichen Eigenschaften und häuslichen Gewohnheiten in ehrenrührigster Weise der öffentlichen Schmähung übergeben werden sollten, das hatte ich erst da zu erleben, wo meinen Werken Anerkennung gezollt, meinem Dichten und Trachten das Zeugniß männlichen Ernstes und edler Bedeutung gegeben wird."

Hinsichtlich des Lärms, der über das vom König ausgesetzte Gehalt erhoben wurde, sagte er, nachdem er den Plan der Tetralogie kurz beschrieben:

„Für diese Bestellung (die Vollendung der Tetralogie), deren Annahme mich nöthigte, auf längere Jahre jede Arbeit, welche auf sofortige Verbreitung und Honorirung durch deutsche Theater berechnet sein könnte, bei Seite zu legen, wurden mir im Namen Sr. Majestät unter vertragsmäßigen Bedingungen Vergünstigungen zugewiesen, welche

das nicht überschritten, was bayerische Könige bereits bei ähnlichen Bestellungen auf Werke der Kunst und Wissenschaft gewährt hatten. Somit im Recht, mich nicht als Günstling, sondern als ganz im Verhältniß seiner Arbeit wohlbezahlten Künstler zu betrachten, glaube ich zunächst Niemandem Rechenschaft von der Verwendung meines Verdienstes ablegen zu müssen, es sei denn, daß ich mich dafür zu entschuldigen hätte, für meine Arbeit denselben entsprechenden Lohn gefunden zu haben, welchen Maler, Bildhauer, Architekten, Gelehrte u. s. w. wiederholt und häufig fanden. Wie hoch ich dennoch das Glück anschlug, ganz unerwartet gerade hier den hochherzigen Gönner, der eben den Werth des kühnsten meiner künstlerischen Pläne zu schätzen wußte, gefunden zu haben, möge daraus ersehen werden, daß ich alsbald mir von Sr. Majestät dem Könige die Genehmigung zu meiner Naturalisirung als Bayer erbat. Wenn auch die deutsche Kunst nicht bayerisch, sondern nur deutsch sein kann, so ist München doch die Hauptstadt dieser deutschen Kunst; hier, unter dem Schutz eines mich begeisternden Fürsten, gänzlich mich heimisch und volksangehörig zu fühlen, war mir, dem Vielumhergeirrten, lang Heimathlosen, ein inniges, wahres Bedürfniß."

Ueber den Vorwurf, er schließe sich gegen seine Mitmenschen ab, sagte er:

„Von je an große Zurückgezogenheit dem öffentlichen Leben gegenüber gewöhnt, meist kränklich und an den Nachwehen leidenvoller Jahre siechend, mußte ich in den ersten Zeiten meiner hiesigen Niederlassung es für später mir aufsparen, meinem herzlichen Verlangen nach Befreundung in weiteren Kreisen zur Verwirklichung der von mir beschlossenen gänzlichen Naturalisirung in Bayern gerecht zu werden.

Die Behauptung, er habe von seinem Freunde Pecht sein eigenes Portrait malen lassen und dafür mit einer Anweisung für tausend Gulden auf die königliche Kasse bezahlt, wird in folgenden Worten widerlegt:

„Ich versichere meinem Ankläger, . . . an der Sache ist nicht ein wahres Wort, wie die betreffende Hofbehörde ihm auf seine Anfrage sofort bezeugen wird, während der wirklich hieran sich knüpfende Vorgang nur einer ungemein ehrenden Deutung fähig ist."

Das waren einige der Anklagen, die gegen Wagner erhoben wurden. Seine Erwiderung reinigte die Luft wie ein Gewitter, die Verleumder hielten sich eine Zeit lang verborgen, und er konnte seine Arbeiten fortsetzen, die bald in einem Ereigniß culminiren sollten, das, wie er gesagt hatte, eine neue Epoche in der Geschichte der dramatischen Musik kennzeichnete.

Tristan und Isolde in München.

Das zweite Bayreuth.

Auf Seite 638 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" vom Jahre 1864 finden wir in einem Briefe aus München folgende Zeilen: „Die hiesigen musikalischen Verhältnisse werden einen noch vor Kurzem ungeahnten Umschwung erfahren. An Stelle der Lachner'schen Classicität und Exclusivität wird die ganze Zukunft treten. Richard Wagner geht in den königlichen Gemächern unangemeldet aus und ein." Es war allerdings ein Umschwung, der bevorstand und der die bayerische Hauptstadt aus einem mit abgestandenem Wasser gefüllten Teich in einen Strudel moderner Musik verwandeln sollte. München wurde mit andern Worten für die nächsten elf Jahre das „Bayreuth" der Musiker und nahm die Stelle Weimars ein, das ich das erste Bayreuth nannte und das seinen Glanz verloren hatte, als Liszt es dem Feinde überließ. Ein eigenthümlicher Zufall war es, der München diese Ehre gewissermaßen aufzwang, denn unter allen deutschen Hauptstädten hatte die bayerische den Wagner-Cultus zuletzt aufgenommen. Ein Correspondent der „Neuen Zeitschrift für Musik" theilt im Jahrgang 1852 mit, daß die Concert-Saison mit der „Tannhäuser"-Ouverture eröffnet wurde und damit München die erste Wagner'sche Composition hörte! Man bedenke, daß diese Ouverture sieben Jahre brauchte, um von Dresden nach München zu gelangen! Für diese Verzögerung war Franz Lachner, ein Componist fünften Ranges, der den Posten eines königlichen General-Musik-

directors bekleidete, in erster Linie verantwortlich. Er war außerordentlich langsam und vorsichtig, selbst für einen bayerischen General-Musikdirector, und nach Aufführung der „Tannhäuser"-Ouverture wartete er noch vier Jahre, ehe er die Oper selbst auf die Bühne brachte. Als Letzteres endlich geschah, wohnte Liszt der Aufführung bei und fand sie sehr mangelhaft, weshalb es kein Wunder war, daß die Oper kühl aufgenommen wurde. Zwei Jahre später (1858) hatte „Lohengrin" kein besseres Schicksal. Von dem „Fliegenden Holländer" wissen wir, daß er beinahe ein Vierteljahrhundert vor der Zeit, bei der wir jetzt angelangt sind, von der Münchener Intendanz als „für die deutsche Bühne ungeeignet" zurückgewiesen worden war.

Mit der letztgenannten Oper begann Wagner die praktische Erfüllung der Pflichten, für die er das Jahresgehalt erhalten hatte. Die Proben begannen im Herbst 1864 und am 4. December fand die erste Aufführung statt. Das Werk wurde vom Publicum sehr warm aufgenommen. Kurz darauf wurde ein Wagner-Concert gegeben, das das übliche Resultat hatte: viel Applaus, aber wenig Geld. Im September desselben Jahres hatte der Plan, den „Tristan" aufzuführen, bereits die bereitwilligste Zustimmung des Königs erhalten, doch mußte er aus mannigfachen Gründen verschoben werden. Erst im April 1865 war es möglich, das Ehepaar Schnorr aus Dresden kommen zu lassen, um die Proben abzuhalten.

Proben und Aufführungen.

Zwanzig Jahre waren vergangen, seit Richard Wagner in der Lage gewesen war, die erste Aufführung einer seiner neuen Opern persönlich zu überwachen, obgleich das der verzehrende Wunsch jedes Tages seines unbefriedigenden Lebens gewesen war. Inzwischen hatte er vier Opern vollendet — „Lohengrin", „Rheingold", „Walküre", „Tristan" — und zwei andere — „Siegfried" und „Die Meistersinger" — waren theilweise fertig. Trotzdem mußte er aber warten,

bis ein König erschien, der seine stumpfsinnigen Zeitgenossen zwang, seinem Genie Aufmerksamkeit zu schenken! Am 18. April 1865 veröffentlichte Wagner eine Einladung an alle seine Freunde in ganz Europa, nach München zu kommen und der ersten Aufführung seines acht Jahre alten „Tristan" beizuwohnen, der endlich das Licht der Welt erblicken sollte. Dieser offene Brief war an den Redacteur des Wiener „Botschafter" gerichtet: „noch immer der einzige Redacteur einer größeren politischen Zeitung, auf deren Unterstützung ich rechnen kann, wenn ich in irgend einer Beziehung mich vor der Oeffentlichkeit vertreten zu lassen habe*)". Wagner giebt hier zunächst einen kurzen Abriß der Geschichte der Oper, zollt König Ludwig seinen Tribut und kündigt dann an, daß drei Aufführungen des „Tristan" stattfinden werden, und zwar unter Verhältnissen, die von gewöhnlichen Opernvorstellungen durchaus verschieden sind. Der Zweck sei diesmal nicht, das Publicum zu unterhalten und Geld zu verdienen, sondern ein edles, künstlerisches Problem zu lösen. Eines der königlichen Theater war für die Proben vollständig zu seiner Verfügung gestellt worden und hier bereitete er mit Hilfe Bülow's die Aufführung vor. Dem Letzteren, der alle Vorstellungen dirigirte, zollte er einen speciellen Tribut, indem er von ihm sagte:

„Gerade er, der einst das Unmögliche leistete, indem er einen spielbaren Clavierauszug dieser Partitur zu Stande gebracht, von dem noch Keiner begreift, wie er dies angefangen hat. Er, der mit dieser, so vielen Musikern noch räthselhaft dünkenden Partitur bis zum Auswendiglernen jedes kleinsten Bruchtheiles derselben vertraut ist und meine Intentionen bis in ihre zartesten Nüancen in sich aufgenommen hat, u. s. w.**)

München contrastirte in dieser Beziehung auf das Angenehmste mit Paris, und auch in anderer Beziehung konnte

*) Der Brief ist in den „Bayreuther Blättern" 1890, Seite 173 bis 180, abgedruckt.

**) Bülow arrangirte auch das Vorspiel zu den „Meistersingern", den „Huldigungsmarsch", die „Faust-Ouvertüre" und Wagner's Version von Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenie" für das Clavier. In einem Privatbriefe aus jener Zeit nennt Wagner Bülow den einzig lebenden Dirigenten, in den er volles Vertrauen setze.

Wagner sich Glück wünschen, daß er „Tristan" nicht in Paris aufgeführt hatte, wo die Sänger ganz ungenügend für ihre Rollen gewesen waren. Es ist richtig, daß Niemann später ein großer Tristan wurde, damals wollte er aber nicht einmal den Tannhäuser singen, wenn die Scene mit der Venus nach der Pariser Version vollständig beibehalten wurde. Jetzt stand Wagner Schnorr zur Verfügung, der größte Gesangskünstler, den er je gehört hatte und dem er einen siebzehn Seiten langen Artikel widmete, den Jeder lesen sollte, der zu wissen wünscht, was Wagner's Ideal eines dramatischen Sängers war. Schnorr's Charakter war so erhaben wie seine Kunst. Er verabscheute die fadenscheinigen Opern jener Zeit, an denen er seine Kräfte vergeuden mußte, und sein einziger Ehrgeiz war, den Meister zu befriedigen: „Nie hat sich der stümperhafte Sänger oder Musiker so viele bis in das Einzelnste gehende Belehrungen von mir ertheilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinanragende Gesangsheld." Nur in Bezug auf den dritten Act sagte Wagner mit Ausnahme einer Stelle nie ein Wort zu ihm. Vom Anfang des Actes an saß der Componist, seiner sonstigen Gewohnheit entgegen, mit geschlossenen Augen auf der Bühne; Schnorr hielt dies für Theilnahmslosigkeit oder Unzufriedenheit, als Wagner aber nach dem Liebefluche aufstand, sich über den auf dem Lager verharrenden Sänger hinabbeugte und ihm in's Ohr flüsterte, daß er kein Urtheil über sein nun durch den Sänger erfülltes Ideal aussprechen könne, „da blitzte sein dunkles Auge wie der Stern der Liebe auf: ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie sprachen wir über diesen dritten Act mehr ein ernstes Wort."

Die Aufführungen waren für den 15., 18. und 22. Mai angesetzt, aber Krankheiten und andere Ursachen kamen dazwischen und verursachten mehrfache Verschiebungen, so daß eine Parodie unter dem Titel „Tristanderl und Süßholde" vor dem Original „zum ersten und wiederholt verschobenen Male" aufgeführt wurde. Auch mußten einige der Freunde Wagner's, die seiner Einladung Folge geleistet hatten (Pohl

nennt Gaspérini, Kalliwoda, Eckert, Gall, Dräsecke, Klindworth, Jensen, Köhler, Dr. Damrosch, Röckel, Lassen u. A.) wieder abreisen, ehe die Vorstellungen stattfanden. Unter denen, deren Hoffnungen auf solche Weise vereitelt wurden, befand sich auch der Lieder-Componist Adolf Jensen, der seine frühere Verehrung für Schumann auf Wagner übertragen hatte. Nach der ersten Verschiebung entschloß er sich zu warten und giebt uns in einem Briefe an Hansen*) ein anziehendes Bild von dem Leben in den Münchener Musikerkreisen:

„Wir waren alle Dienstag Nachmittag bei Wagner, wo es ungeheuer gemüthlich herging; er bewohnt, wie ich Dir schon schrieb, eine fürstliche Villa. Bülow spielte mancherlei, Wagner sang uns sein Schusterlied aus den „Meistersingern von Nürnberg" mit ironischem Humor vor und machte allerhand Dummheiten. Frau von Bülow redete mir zu, unbedingt zu bleiben, da die Aufführung am Mittwoch nächster Woche doch jedenfalls sein könnte, bat mich, sie nach Belieben zu besuchen, hob hervor, daß ein häufiges Zusammensein mit Wagner für mich doch auch von hohem Werth sein müßte. Wagner zog mich auf einen Sessel neben sich und sagte: „Na, nun kommen Sie einmal! Können Sie hier bleiben? Sind Sie durch irgend welche Verpflichtungen gebunden, in Königsberg an einem bestimmten Tage einzutreffen?" (Er sprach aber Alles mit sehr humoristischer Färbung). Ich sagte, daß ich allerdings nicht absolut abhängig sei, daß aber getroffene Dispositionen, selbst pecuniäre Verluste mir das Hierbleiben erschweren würden. . . . Dienstag Abend, wo wir Alle, Wagner mit, in den ‚Vier Jahreszeiten' waren, sagte Wagner in seiner freundlichen, bezaubernden Weise: ‚Kinder, Ihr müßt Euch einbilden, Alle krank geworden zu sein, wir gründen hier ein großartiges Hospital; Ihr müßt hier bleiben, Ihr werdet mich doch nicht verlassen, den Arzt haben wir hier zur Stelle, der Euch beurlaubt'. Worauf er Dr. Gaspérini aus Paris vorstellte."

Als aber ein Aufschub dem andern folgte, mußte der arme Jensen doch abreisen, ohne den „Tristan" gehört zu haben, der erst am 10. Juni aufgeführt wurde. Er mußte sich mit dem ihm von Schnorr geschickten Bericht begnügen, worin derselbe mittheilte, daß Alles gut verlief, und daß die Künstler das Vergnügen hatten, Wagner vor das applaudirende Publicum zu bringen. Unter den Anwesenden befanden sich, wie er hinzufügt, Dräseke, Porges, Leopold Damrosch, Gaspérini, Tausig, Pohl, Taubert, Neswabda, Kalliwoda, Pruckner, Seydel 2c.

*) Siehe „Allgemeine Musikzeitung" 1888.

Drei weitere Aufführungen fanden am 13. und 19. Juni und 1. Juli statt und bei jeder war das Theater überfüllt. Nach der vierten Vorstellung mußte Schnorr nach Dresden zurückkehren, was ihm nichts weniger als angenehm war.

Die Handlung des Dramas.

Erster Act. Isolde, die Tochter des Königs von Irland, war mit ihrem Vetter Morold verlobt. Morold zog nach Cornwall, um den üblichen Tribut einzufordern, wurde aber von Tristan, dem Neffen des Königs Marke von Cornwall, erschlagen. An Stelle des erwarteten Tributs sandte Tristan Morold's Kopf an Isolde. Tristan war aber selbst in dem Kampf verwundet worden und beschloß, Hilfe bei Isolden zu suchen, die von ihrer Mutter die magische Heilkunst gelernt hatte. Er kam unter dem angenommenen Namen Tantris, doch erkannte ihn Isolde an einer Scharte in seinem Schwert, in die ein Stück Eisen, das sie in Morold's Haupt gefunden, genau paßte. Sie erhob ihr Schwert, um des Geliebten Tod zu rächen, als sie in Tristans Augen blickte und von einer unwiderstehlichen Gemüthserregung gezwungen wurde, ihn ziehen zu lassen, ohne ihre Entdeckung zu verrathen. Nach seiner Rückkehr nach Cornwall schließt sich Tristan den Rittern an, die in König Marke dringen, wieder zu heirathen. Er überredet den König, ihn nach Irland ziehen und um Isolde werben zu lassen.

Diese, dem Drama vorangehenden Ereignisse werden in der Exposition mit dem Wagner eigenen dramatischen Geschicke erzählt. Beim Aufgang des Vorhangs erblickt der Beschauer das Vorderdeck des Schiffes, auf dem Tristan Isolden nach Cornwall bringt. Isolde ist unzufrieden, weil sie heimlich Tristan liebt, und sie ist zornig, weil er sie anscheinend gleichgültig behandelt, um sie für einen Anderen geworben hat, und dem Gebrauch gemäß, nach dem der Werber die Braut während der Reise nicht sehen soll, trotz des durch Isolde's Begleiterin Brangäne ihm überbrachten Wunsches, das Steuer nicht verlassen will, um zu Isolde zu

sprechen. Die Letztere beklagt in leidenschaftlichen Worten, daß sie von den Vorfahren nicht gelernt hat, die Wellen zu beherrschen und ihre und des Geliebten Vernichtung herbeizuführen. Alles was ihre Mutter ihr hinterlassen konnte, war eine goldene Truhe mit Zaubertränken, von denen einer einen Liebestrank enthält, der Jeden in glühender Liebe entflammen läßt, wenn er auch so alt wie König Marke wäre. Aber in der Truhe befindet sich noch eine Phiole, die Isolde sorgfältig gezeichnet hat, und sie enthält den Todestrank. Sie gebietet Brangäne, diesen Trank in einen Becher zu gießen, und sendet sie dann noch einmal zu Tristan mit der Botschaft, sie würde keinen Fuß an's Land setzen, wenn er nicht zu ihr käme und ihre Verzeihung erlange. Tristan gehorcht und beantwortet ihre Vorwürfe, daß er ihren Geliebten erschlagen, während sie ihn rettete und sein Leben schonte, als er in ihrer Macht war, indem er ihr mit trauriger Miene sein Schwert überreicht und sie auffordert, sofort Rache auszuüben, wenn Morold ihr wirklich so theuer war. Während sie ihm mit bitterer Ironie, die nur schlecht ihre Liebe verbirgt, antwortet, verkünden die Matrosen, daß der Hafen in Sicht ist. Keine Zeit ist zu verlieren. Sie winkt Brangäne, ihr den Todestrank zu bringen, und reicht ihn Tristan, der sie versteht und den willkommenen Trank zu den Lippen führt, denn auch von ihm hat geheime Leidenschaft Besitz genommen und er zieht den sofortigen Tod einem Leben voller hoffnungsloser Liebessehnsucht vor. Mit dem Rufe: „Betrug auch hier?" reißt Isolde den halbgeleerten Becher von Tristan's Lippen und trinkt, was er gelassen. Aber Brangäne hatte, als das kleinere Uebel, den Todestrank durch den Liebestrank ersetzt. Das unheimliche und ergreifende Liebesmotiv ertönt aus dem Orchester, erst tiefer, dann in den höchsten Tremolo-Tönen der Violinen. Während es an Stärke zunimmt und immer leidenschaftlicher wird, spiegeln sich seine Klänge in den Handlungen der Liebenden wieder, deren düstere Entschlossenheit, den Tod aufzusuchen, sich nach und nach in die verzückte Ekstase der Liebenden umwandelt, bis sie sich in die Arme sinken. In

diesem Augenblick erreicht das Schiff den Hafen. Die Vorhänge, die das Hintertheil des Schiffes verbergen, werden auseinandergerissen und man sieht die Matrosen, die ihre Hüte schwingen und den König begrüßen, der in einem kleinen Boot herannaht, um seine Braut in Empfang zu nehmen. Im Hintergrunde ist auf hohen Felsen die Königsburg sichtbar.

Zweiter Act. Isolde soll bald mit dem König vermählt werden, aber ihr Herz gehört Tristan und sie hegt nur den Wunsch, daß der Tag zu Ende gehe und die Nacht herannahe, damit sie den Geliebten sehen kann. Sie befindet sich mit Brangäne in einem schönen, an ihre Behausung anstoßenden Garten. Es ist eine anmuthige Sommernacht und an der Thüre ist eine brennende Fackel angebracht, deren Verlöschen Tristan anzeigen soll, daß Alles sicher für eine Zusammenkunft ist. In der Ferne verklingen langsam zwei Gruppen von Waldhörnern, die in verschiedenen Tonarten einander antworten und mit den träumerischen Orchester-Harmonien das entzückendste Tongemälde bilden, das je erdacht wurde. Die in ihrer Leidenschaft befangene Isolde hält diese Klänge für das Säuseln in den Lüften zitternden Blätter, während die besonnenere Brangäne weiß, daß es die Hörner des Jagdgefolges des Königs sind, und fürchtet, die Jagd sei nur eine List, um die Liebenden zu täuschen. Denn einer der Höflinge, Melot, ist auf Tristan eifersüchtig und hat beschlossen, ihn dem Könige zu verrathen, in dessen Begleitung er das Paar zu überraschen gedenkt. Isolde ist taub für Brangänes Warnungen. Sie wirft die Fackel zur Erde, wo sie verlöscht, und im nächsten Augenblick erscheint Tristan, wie auf den stürmischen Tonwellen der Musik herbeigetragen. Ein wundervolles Liebesduett in Worten und Tönen, die die wahre Onomatopeia der Leidenschaft, die elementare Sprache des Gefühls genannt werden können, folgt und in ihm wird die Nacht im Gegensatz zu dem tückischen Tage gepriesen, dessen Symbol, die Fackel, die Vereinigung der liebenden so lange verzögerte. In inniger Umarmung, die ganze Welt vergessend, sinken die Beiden langsam auf eine Blumenbank nieder. Aus dem Orchester wird ein wahrhaft orientalischer

Garten frischer und wonnevoll duftiger Melodien. Die Scene bildet ein langes Nocturno, in dem das Träumerische, Süße und unaussprechlich Zarte nach und nach zu einem Ausbruch von Erregung und unbegrenzter Leidenschaft führt, der der höchste Gipfel aller Musik ist. Um die poetische Paraphrase von Catulle Mendès anzuführen:

„Durch das Uebermaß von Freude kindisch geworden, begnügen sie sich damit, die beiden Namen Tristan und Isolde auszusprechen ... Was ist aber das? — Eine Silbe trennt diese beiden Worte? Es liegt noch Etwas zwischen Tristan und Isolde! Diese drei Buchstaben bilden ein hassenswerthes Hinderniß, es darf nicht Tristan und Isolde heißen sondern Tristan-Isolde .... Sie versenken sich in das Nirvana der Liebe und da sie schon zu sein aufgehört haben und von ihrer menschlichen Liebe nur ein unbestimmtes, köstliches Gefühl zurückgeblieben ist, lösen sie sich in ihre gemeinschaftliche Seele auf, die ihnen in ihrer Größe und Unergründlichkeit die Seele des ganzen Weltalls zu sein scheint."

Als diese bezaubernde Liebesscene gerade ihren Höhepunkt erreicht hat, wird sie grausam unterbrochen. Brangäne's Verdacht war wohlbegründet, denn der König, gefolgt von Melot und anderen Hofleuten, erscheint plötzlich und richtet bittere Worte des Tadels an seinen Neffen und Wohlthäter. Tristan, noch immer unter dem Banne des Liebesrausches, antwortet, er habe Nichts zu sagen, und wendet sich mit der Frage an Isolde, ob sie ihm in das Land folgen wolle, wo das Licht der Sonne nicht scheint. Er küßt sie sanft auf die Stirn, worauf Melot mit dem Rufe „Verräther!" auf ihn zustürzt und ihm sein Schwert in die Brust stößt.

Dritter Act. Die Wunde war nicht tödtlich, denn im dritten Act erblicken wir Tristan, der bewußtlos auf einem Ruhebett im Garten seiner Burg liegt, wohin ihn Kurvenal nach dem Kampf mit Melot gebracht hatte. Kurvenal hat heimlich nach Isolden gesandt, von der er hofft, daß sie noch einmal Tristans Wunde heilen kann. Ein Hirte ist aufgestellt worden, um das Herannahen des Schiffes zu verkünden. Nach der trauervollen Orchester-Einleitung hört man auf der Bühne den wunderlichen und sehnsüchtigen Hirtenreigen, der anzeigt, daß das Schiff noch nicht in

Sicht ist. Plötzlich wird die Melodie freudig erregt, das Schiff nähert sich und Kurvenal eilt davon, um Isolde zu begrüßen. Während er fort ist, reißt sich der von der Aufregung in Fieberhitze versetzte Tristan in dem Augenblick, in dem er Isolde seinen Namen rufen hört, den Verband von der Wunde. Die Geliebte hört nur noch sein letztes Wort: „Isolde!" und fängt den Sterbenden in ihren Armen auf. Während sie sich über ihn beugt und ihm vorwirft, daß er sie in diesem Augenblick verläßt, stürzt der Hirte herein und meldet die Ankunft eines zweiten Schiffes, auf dem sich der König befindet. Das Thor wird schnell verrammelt und ein Kampf entspinnt sich, in dem Kurvenal Melot tödtet, aber selbst verwundet wird und neben Tristan's Leiche zu Boden sinkt. Die Katastrophe war zwecklos, denn der König hat durch Brangäne Kunde von dem unwiderstehlichen Liebestrank erhalten und kommt nicht, um Isolde zu holen, sondern um Tristan zu verzeihen und ihn mit der Geliebten zu vereinigen. Isolde rafft sich einen Augenblick auf, um die schönen pathetischen letzten Töne zu singen, die Schuré so treffend „die Vereinigung zweier Schwesterseelen mit der Weltseele" genannt hat, und sinkt entseelt auf Tristan's Leiche nieder.

Eine Dichtung für Dichter.

Wenn man von „Tristan und Isolde" spricht, sucht man wie ein Verliebter nach noch stärkeren Ausdrücken als Superlativen, um seiner Bewunderung Ausdruck zu geben. Das Drama bildet mit Shakespeare's „Romeo und Julia" und Goethe's „Faust" die große Trilogie der Liebestragödien. Wir finden wenig Handlung in dem gewöhnlich für das Theater geltenden Sinne, wenn wir den ersten und den Schluß des dritten Acts ausnehmen. Daß Wagner trotzdem diese Dichtung vor allen seinen anderen Werken durch das Wort „Handlung" unterschied, mag zum Theil seinen Grund darin haben, daß er das Wort „Musik-Drama" aus historischen und philologischen Gründen nicht benutzen

wollte. Andererseits kann der Anspruch dieses Werkes auf die Bezeichnung „Drama" in seinem buchstäblichen Sinne auf folgende Weise erklärt werden: Der eigentliche Zweck des Dramas besteht darin, das Wachsthum und den Widerstreit von Gefühlserregungen zu schildern. Dieses Ziel wird am besten durch schnelle und aufregende Handlung erreicht. Wenn aber ein Dramatiker durch eine einfache Handlung die Seele bis in ihr tiefstes Innere erregen kann, so gebührt seinem Genie desto mehr Ehre. „Tristan" ist gefühlvoll wie kein anderes jemals geschaffenes Kunstwerk, es gleicht einem aus leidenschaftlichen Liebesworten und Liebe athmenden Tönen bestehenden Strome heißer Lava, und wenn man einen Tadel erheben darf, so ist es der, daß die Gefühle zu heftig und beständig angespannt werden. Daß es sich an Gefühlsempfindungen richtet, denen gewöhnliche Sterbliche fremd gegenüberstehen, oder welche sie für übertrieben halten, ist kein Fehler, sondern grade darin liegt seine Größe. Es wurde nicht für Philister geschrieben, sondern Wagner schrieb es für sich selbst und für Die, welche im Stande sind, ihm in die tropischen Regionen der Kunst und der Ethik zu folgen. Es ist eine Dichtung für Dichter, eine Partitur für Musiker.

Eine Dichtung für Dichter wegen der Mannigfaltigkeit und der Feinheit ihrer psychologischen Motive. Man kann sie lesen und wieder lesen und wird jedesmal neue Schönheiten entdecken, neue Glieder, die die einzelnen Theile der Handlung verbinden, gerade wie man beim Studium der Partitur mehr und mehr über die Verwickelung und trotz dieser die Einfachheit und die Bedeutsamkeit des aus den Leitmotiven hergestellten Melodiengewebes staunen muß. Obgleich dichterischer Bilderreichthum in einem musikalischen Drama weniger wesentlich ist als in einem litterarischen, weil dort die Musik die Wirkung auf die Gefühle ausübt, die der Dichter durch Vergleiche zu erwecken sucht, ist Wagner's „Tristan" doch voller köstlicher Bilder, die allein genügen sollten, ihn in die erste Reihe der deutschen Dichter zu stellen. Die außerordentliche Meisterschaft über die Sprache, die ihn nicht nur befähigt, seine dramatischen Gedanken mit seltener Schärfe

auszusprechen, sondern auch durch passende Alliterationen und Assonanzen, häufig mit Reimen in schönster Weise verbunden, zum Ausdruck zu bringen — was im Musik-Drama beinahe dem Bemalen der Lilie gleichkommt — erinnert an die Sprachgeläufigkeit Swinburne's (der immer ein großer Bewunderer Wagner's war). Die Dichtung enthält ganze Seiten, auf denen jede Zeile ein Gemälde ist. Diese bemerkenswerthe Concentrirung der Gedanken erinnert uns an die Chöre der griechischen Tragödien und einige der Musikkritiker, die Wagner's Dichtung zu besprechen unternahmen, scheinen sich ebenso hoffnungslosen und mühevollen Anstrengungen hingegeben zu haben, wie ihre philologischen Collegen, die sich mit den Chören des Aeschylos abquälten. Für einen Menschen von allgemeiner Bildung giebt es aber keine unverständliche Zeile in der „Tristan"-Dichtung, im Gegentheil erweisen sich die Theile, die anfangs wohl dunkel erscheinen, später als die bedeutsamsten und sinnreichsten.

Der Gegenstand selbst ist seit nahezu tausend Jahren ein Lieblingsstoff der Dichter aller Länder gewesen. Er bildet die schönste aller keltischen Sagen und in Cornewall zeigt man heute noch das angebliche Grab Tristans und Isoldens, wie in Verona Julia's Grabmal gezeigt wird. Die Sage erzählt uns, über dem Grab der Liebenden seien einst ein Weinstock und eine Rose so eng miteinander verzweigt gewachsen, daß man sie nicht trennen konnte, ohne Beide zu vernichten. Zu dieser berühmten Sage fühlte sich Wagner, wie er erzählt (VI. 3,8) nicht nur durch ihre eigene Schönheit, sondern auch durch ihre bemerkenswerthe Verwandtschaft mit der Siegfried-Sage hingezogen, mit der er beschäftigt war, als praktische Rücksichten die Unterbrechung der Arbeit an der Tetralogie geboten. Wie Siegfried's, ist es auch Tristan's Schicksal, um die eigene Geliebte für einen Anderen zu werben, und in beiden Fällen kommt ein Zaubertrank in's Spiel. Während aber in der „Götterdämmerung" die Katastrophe in dem Tode des Helden liegt, bildet im „Tristan" die Qual hoffnungsloser Liebe den Schwerpunkt und erfüllt die drei langen Aufzüge.

Eine Partitur für Musiker.

Ein deutscher Kritiker, Louis Köhler, sagte einst, es gebe zwei Arten von Componisten: Diejenigen, welche Musik machen, und die, welche die Musik machen oder mit anderen Worten, Componisten, welche einfach Musik schreiben, und solche, die Musik schaffen, neues harmonisches, melodisches und rhythmisches Material liefern. In diesem Sinne sind meiner Ansicht nach die fünf größten Componisten, die die Welt gesehen hat: Bach, Beethoven, Schubert, Chopin und Wagner. Und wenn wir einzelne Werke in Bezug auf Originalität und schöpferische Kraft vergleichen, so muß meiner Ueberzeugung nach der Preis dem „Tristan" zuerkannt werden. Er ist ein Werk, das die ganze Tonkunst auf ein höheres Niveau erhebt, auf einen Gipfel, von dem aus wir Alles sehen, was in der Evolution der Musik vorausgegangen ist, während ein gänzlich neues harmonisches und melodisches Reich für zukünftige Erforscher aufgedeckt wird. Um einen anderen Vergleich anzuwenden: die „Tristan"-Partitur ist eine Goldgrube, in der zukünftige Componisten einen Reichthum neuen musikalischen Stoffes finden werden, wie ihn außer Bach's St. Mathäus-Passion, Beethoven's Symphonien, Schubert's Liedern und Chopin's Préludes keine Werke enthüllt haben*).

Aus den eben angeführten Gründen ist „Tristan" eine Partitur für Musiker. Dadurch wird sie aber nicht weniger eine Partitur für Laien beiderlei Geschlechts, womit ich Frauen und Männer meine, die in das Theater gehen, um die edlen Gefühlserregungen zu empfinden, die ein Trauerspiel hervorruft, nicht aber Diejenigen, die sich nach Leierkasten-Melodien und vocaler Seiltänzerei als Beihülfen zur Verdauung eines späten Diners sehnen; für Männer und Frauen, die bereit sind, dem, was sie anhören, ernste und thätige Aufmerksamkeit zu schenken, und nicht für die, welche

*) Ich bin mir bewußt, daß dieser Satz die Haare orthodoxer Musiker zu Berge stehen lassen wird, aber das läßt sich nicht ändern. Wenn sie noch ein oder zwei Jahrzehnte länger leben, so wird die Zeit sie wieder glatt kämmen.

ihre Musik passiv über sich ergehen lassen wollen, wie etwa ein warmes Bad. Das Wunderbare an „Tristan" ist aber, daß er das tiefste und durchgeistigtste Musikwerk ist, das je geschaffen wurde, und trotzdem weder besonderes musikalisches Verständniß noch specielles Studium erfordert, um gewürdigt zu werden — wenigstens theilweise gewürdigt zu werden. Jedes einzelne der Kennzeichen des Genies, die Wagner mit der mikroskopischen Genauigkeit eines japanischen Elfenbeinschnitzers in diese Partitur eingegraben hat, kann freilich nur der Specialist entdecken. Aber diese Musik enthält eine so überquellende elementare Kraft und Gefühlswärme — einen Augenblick ist sie rauh und stürmisch wie der Ocean im März, im nächsten ruhig und still wie ein See in einer sommerlichen Mondscheinnacht —, daß selbst Menschen, die keine technischen musikalischen Kenntnisse besitzen, von ihr ergriffen werden und empfinden, wie sehr sie die tragische Entwickelung der Dichtung verstärkt.

Dr. Hans von Bülow hatte die Ehre, der Erste zu sein, der das Manuscript des „Tristan" erblickte. Als er in Venedig die Orchester-Partitur für Clavier arrangirte, schrieb er im September 1858 an einen Freund:*)

„Versprechen Sie sich reichen Genuß davon! Wagner nimmt als reiner Musiker eine ganz merkwürdige Weiterentfaltung. Es ist ganz prachtvoll, was ich bis jetzt von dem Werke kenne, ungemein poetisch, weit feiner in den Details als der „Lohengrin", und überall neu, kühn, originell. Dabei eine ebenso durchsichtige als logische thematische Arbeit im Ganzen, wie bis jetzt keine Oper aufzuweisen hat."

Wagner selbst macht in seinem Essay über „Zukunftsmusik" (VII, 160, 163) folgende interessante Bemerkungen über seine Partitur:

„An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen; nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.

*) Oesterlein, III, 71.

Glauben Sie mir, es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produciren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan" empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten contrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Uebung sich aneignet: Selbstständigkeit, Sicherheit!"

Bülow's Behauptung, keine frühere Oper sei durch ebenso durchsichtige, wie logische thematische Arbeit charakterisirt gewesen, trifft den Nagel auf den Kopf. Hier stehen wir zum ersten Male einer Oper gegenüber, welche die Probe bestehen konnte, vor der ein englischer Litteraturkritiker gesagt hat: „Es ist die vollendetste Form guter englischer Sprache, wenn Seite mit Seite in solcher Weise zusammenhängt, daß nur hin und wieder ein paar Sätze entfernt werden können, ohne den Sinn zu zerstören." Daß die deutschen Kritiker vor dreißig Jahren diese Partitur beinahe einstimmig als „formlos" bezeichneten, ist eines jener außerordentlichen Phänomene, die kommende Geschlechter mit Staunen und Heiterkeit erfüllen werden. Das Werk wurde „formlos" genannt, weil es nicht dem schlotterigen Gebrauch folgte, eine bunte Mosaik von unabhängigen und unverbundenen Arien, Duetten, Chören und Ballets zu fabriciren und diesen Mischmasch eine Oper zu nennen. Die gigantischen Geisteskräfte dieser Kritiker konnten die einfache Thatsache nicht verstehen, daß in einem Kunstwerk genau wie bei einem Thiere alle einzelnen Theile vereint und verbunden sein müssen, nicht aber eine Reihe unverbundener Bestandtheile bilden dürfen. Die Feinheit, mit der Wagner jeden einzelnen Tact des „Tristan" durch charakteristische, die Erinnerung weckende Melodien mit jedem anderen Tact verkettete, liefert auf jeder Seite beredtes Zeugniß für das Geschick seines Genies und sein staunenswerthes technisches Können. Diese ganze Frage der Leitmotive wird indessen in einem besonderen Capitel später behandelt werden*).

*) Ausführliche Analysen der Motive in dieser Partitur (und den anderen Musikdramen) findet der Leser in Hans von Wolzogen's

Die Behauptung, „Tristan" bezeichne eine neue Epoche in der Evolution und Schöpfung von Musik, muß durch einige weitere Angaben gestützt werden. Wir haben eben gesehen, daß das Werk die Form der dramatischen Musik durch das, was Bülow seine unvergleichlich „durchsichtige und logische thematische Arbeit" nannte, oder, um uns genauer auszudrücken, durch die Etablirung einer echten organischen Verbindung zwischen allen Theilen des Dramas, revolutionirte, indem die handelnden Personen in der Musik genau eben so consequent charakterisirt werden, wie in der Dichtung. Und in Bezug auf alle anderen wesentlichen Factoren der Musik=Instrumentirung, Harmonie, Melodie und Rhythmus, bezeichnet „Tristan" keinen geringeren Fortschritt*). Die Neuerungen in der Orchestrirung fallen dem Durchschnittsoperubesucher zuerst auf. Wenn ein Maler ein neues Spectrum mit Farben, die früher nie ein menschliches Auge gesehen hat, entdecken und benutzen sollte, so würde er für das Auge thun, was Wagner im „Tristan" für das Ohr vollbracht hat. Welche wunderbare Mannigfaltigkeit von Tonfarben, von denen viele zum ersten Male auf der musikalischen Palette erscheinen, hat er an diese Partitur verschwendet! Und doch ist alle diese sinnliche Farbenpracht vollständig in den Dienst der dramatischen Leidenschaften gestellt, welche sie zum stärkeren Ausdruck bringen soll. Das ist wenigstens seine Absicht, denn er sagt selbst, das Orchester dürfe niemals die Aufmerksamkeit auf sich lenken, sondern solle als wechselnde Tonfarbe nur dazu dienen, die Handlung zu verschönern und hervorzuheben.

„Thematischem Leitfaden", A. Heintze's „Tristan und Isolde", Gustav Kobbe's Wagner=Biographie. In H. E. Krehbiel's „Studies in the Wagnerian Drama" finden wir interessante Vergleiche der Wagner'schen Version der Tristansage mit den von Malory, Matthew Arnold, Tennyson und Swinburne benutzten Versionen.

**) Die Thatsache, daß zwei Dramen der Tetralogie vor „Tristan" vollendet wurden, ist hier unberücksichtigt gelassen, nicht nur weil „Tristan" vor jenen Werken aufgeführt wurde, sondern auch, weil er radicaler in der Methode und tiefer in der Inspiration ist. „Tristan" bezeichnet den Höhepunkt der Schaffenskraft Wagner's.

Sollen wir ihn dafür tadeln, daß im „Tristan" das Orchester dennoch bisweilen unsere Aufmerksamkeit vollständig in Anspruch nimmt, besonders in dem Liebesduett, trotz seiner Theorien und Absichten? Man bemerke auch, wie verfeinert und gemäßigt die Instrumentirung ist, wie die Saiten- und Holzblasinstrumente vorherrschen, während die Blechinstrumente, außer bei den Höhepunkten, hauptsächlich nur dazu dienen, die harmonischen Tonfarben zu bereichern*).

Während die neuen Orchesterfarben im „Tristan" jeden Zuhörer vom ersten Augenblick an bezaubern, sind die nicht weniger wichtigen neuen harmonischen Progressionen und Modulationen dazu angethan, eine Klasse von Zuhörern, deren Verstandeskräfte neue Eindrücke nicht sehr leicht aufnehmen, anfänglich zurückzustoßen. Man könnte sogar aus der strengen und (mitunter wenigstens) aufrichtigen Verurtheilung dieser modernen Dissonanzen durch conservative Kritiker den Schluß ziehen, daß sie ihnen wirklich körperliche Schmerzen bereiten. Das ist zu bedauern, würden diese Leute aber die Geschichte der Musik studiren, so würden sie finden, daß conservative Geister jedes Mal in dieser Weise berührt wurden, wenn ein Epoche machender Componist die Freiheit harmonischer Progressionen erweiterte. Die Würdigung der Harmonie ist überhaupt ganz und gar nur ein erworbener Geschmack, die Griechen kannten sie nicht, und erst während der letzten drei Jahrhunderte ist sie ein wichtiges Element in der Musik geworden, heute sogar das wichtigste. Als am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts der „italienische Wagner" Monteverde kühn eine so schreckliche Dissonanz wie den unvorbereiteten Eintritt der Septime des Dominantaccordes anwendete, was heute bei dem einfachsten Pastorale oder Wiegenlied geschieht, schrieb Dr. Hanslick — Verzeihung! —

*) Aber der alte Witz von der „Kesselschmiede" blieb am Leben, trotzdem die Logenbesitzer des Metropolitanopernhauses in New-York hauptsächlich deshalb gegen die Aufführung des „Tristan" protestirten, weil die Musik so leise war, daß man sich nicht der üblichen Unterhaltung in den Logen hingeben konnte, ohne durch Zischen zur Ruhe verwiesen zu werden.

Signor Artusi eine streng gehaltene Abhandlung über „Die Unvollkommenheiten der modernen Musik" (zwei Bände 1600 bis 1630), worin er Monteverde beschuldigte, „den wahren Beruf der Musik, der darin besteht, Vergnügen zu bereiten, aus den Augen verloren zu haben". Merkwürdiger Weise vergaß jeder der großen Componisten, die auf Monteverde folgten, „den wahren Beruf der Musik", wenn wir den Hanslicks ihrer Zeit glauben wollen. Mozart's Grundsatz, die Musik solle selbst in den herzzerreißendsten Situationen „Genuß bereiten", wird oft angeführt, aber seine Musik gefiel seinen Zeitgenossen nicht. Der Kaiser von Oesterreich brachte nur die allgemeine Ansicht zum Ausdruck, wenn er sagte, es seien „zu viele Noten" in einer seiner Opern, worauf Mozart kühn antwortete: „Genau so viele Noten, wie nothwendig sind*)."

Um die ganz außerordentliche Originalität von Wagner's Harmonisirung würdigen zu können, müssen wir im Auge behalten, daß er seiner Generation, nicht, wie Monteverde und Mozart, einmal, sondern zweimal voraneilte. Die in früheren Capiteln angeführten Kritiken zeigen, wie weit „Tannhäuser" und „Lohengrin" den Zeitgenossen des Componisten voraus waren. Selbst der durch seine harmonische Kühnheit bekannte und liberale Spohr zog die Grenze bei „Lohengrin", der für ihn schon zu sehr „Zukunftsmusik" war. Er schrieb über diese Oper im Jahre 1854: „Der ewige Wechsel der Harmonien und Tonarten [in den gewöhnlichen Concertfragmenten!] ermüdet schon bei diesen kurzen Bruchstücken so sehr, daß ich nicht begreife, wie man die ganze Oper ohne totale Erschöpfung in einer Folge wird anhören können." Heute wird „Lohengrin" bekanntlich allgemein anerkannt, aber von „Tristan" sagt Dr. Hanslick (Professor der Musikgeschichte an der Wiener Universität): „Wir sind eher geneigt, eine unverkürzte Aufführung dieses Werkes

*) Einige der schönsten Quartette Mozart's wurden einmal aus Florenz den Verlegern zurückgeschickt, weil man glaubte, die neuartigen und kühnen Harmonien seien Druckfehler.

für eine Art Mord an den Sängern, wie an den Zuhörern anzusehen," während ein anderer bedeutender deutscher Kritiker, Louis Ehlert, 1882 über gewisse Modulationen im „Parsifal" sagte, es sei allerdings richtig, daß große Componisten unser harmonisches Verständniß veränderten, aber es sei nicht nothwendig, zur „Vergewaltigung" zu schreiten. So geht die Posse lustig von Generation zu Generation weiter. Tausende, darunter selbst solche, die „Lohengrin" zu würdigen gelernt hatten, glaubten naiver Weise, — was bei musikalischen Menschen stets der Fall ist, — die Grenzen ihrer eigenen Intelligenz bildeten auch die Grenzen der musikalischen Evolution und schrieen entrüstet Halt!, als sie einem „Tristan" gegenüberstanden. „What fools these mortals be!"

Wenn die Leute, die sich gegen dramatische Dissonanzen auflehnen, weil sie nicht „schön" und „süß" sind, ihre Theorien auch auf das litterarische Drama anwenden wollten, so würden sie sofort einsehen, wie lächerlich sie sind. Weder „König Lear" noch „Othello" ist „schön". Die durch sie erzeugten Gefühlserregungen sind die der tragischen Leidenschaften, der Großartigkeit, Kraft, des Mitleids, des Pathos und der Traurigkeit, nicht aber die zarten Gefühle, die das Schöne begleiten. In den für Eva, Senta und Elsa geschriebenen Gesängen hat Wagner gezeigt, daß Niemand schönere Musik schreiben kann als er, wenn er aber auf Mißtöne in seinem Stoff stößt, so wendet er Dissonanzen an, weil eben nur Dissonanzen und Modulationen tragische Leidenschaften zum Ausdruck bringen können. Gerade wie der Dramatiker die Spannung in einer aufregenden Situation nicht dadurch beenden kann, daß er eine der Personen die Lösung frühzeitig erzählen läßt, so vermeidet Wagner Cadencen und vorzeitige Consonanzen und schreitet von einer Dissonanz zur anderen, um die Gefühle der Zuhörer in hochgradiger Spannung zu erhalten, bis das Ende erreicht ist. Die jüngere Generation von Musikern liebt Wagner's Dissonanzen und Modulationen ebenso wie die Chopin's, weil sie einem Einblick in die bisher ungeahnte Verwandtschaft zwischen weit entfernten Tonarten gewähren, denn Dissonanz

ist nur „ungenügend verstandene Harmonie". Sie liebt sie ferner, weil sie ihnen den ästhetischen Genuß der Traurigkeit verdanken, der so viel intensiver ist als der Genuß der Freude.

In technischer Beziehung mag kurz gesagt werden, daß zukünftige Historiker als eine der größten Errungenschaften Wagner's die Thatsache bezeichnen werden, daß er im „Tristan" Nonen-Harmonien ebenso natürlich anwendet, wie Septimenaccorde. Für mich — und ich bin sicher, auch für viele Andere — sind Nonenaccorde keine Dissonanzen, sondern die wollüstigsten Consonanzen, besonders in dem großen Liebesduett, wo sie so häufig sind wie Dur-Dreiklänge in gewöhnlicher Musik. Kein anderer Musiker hat es verstanden, diese köstlichen „Dissonanzen" zu so hinreißenden Modulationen zu verwenden. Ich möchte die Worte eines Specialisten, des Professors G. C. Fillmore, hinzufügen:

„Die wesentliche Eigenthümlichkeit der Wagner'schen Harmonien liegt in der Erkenntniß des Werthes und der Natürlichkeit des dritten und sechsten Verwandtschaftsgrades. Wir finden Andeutungen davon bei Beethoven, Schubert und Anderen, aber bei Wagner gelangt das Princip zum ersten Male zu voller Anerkennung und Würdigung. Er erweiterte die Auffassungen des Tonsystems bis zu ihren äußersten Grenzen und verwirrte dadurch zeitgenössische Theoretiker vollständig. Kein Vorwurf wurde ihm häufiger gemacht, als daß seine Musik der Tonalität entbehre. Die Erkenntniß fängt an sich Bahn zu brechen, daß gerade jene harmonischen Verbindungen in seinen Werken, die am gezwungensten, fremdartigsten und unnatürlichsten erschienen, thatsächlich einfach und leicht verständlich sind. Er entdeckte einfach gewisse natürliche Grundsätze der harmonischen Verwandtschaft, die von seinen Vorgängern übersehen worden waren, erkannte sie klar und wendete sie an. Dies ist einer der mächtigsten Beweise für sein Genie. Es war echtes schöpferisches Verständniß *).

Was ist Melodie?

Wir dürfen es eine merkwürdige Thatsache nennen, daß die englische Sprache der deutschen in einem Punkt der

*) In der Musik, wie in der Litteratur, besteht das Genie darin, neue verwandtschaftliche Beziehungen zwischen entfernt liegenden Dingen (oder Harmonien) aufzufinden.

musikalischen Terminologie überlegen ist. Im Englischen dient das Wort „tune“ dazu, die Tanzmelodie von dem, was dramatische oder Melodie der Gefühle genannt werden könnte, zu unterscheiden, während Wagner bei seinen Versuchen, den deutschen „Sachverständigen“ den Unterschied zwischen den beiden Musikarten klar zu machen, sich für die letztere des griechischen Wortes „Melos“ bedienen mußte. Für den in musikalischer Hinsicht Ungebildeten bedeutet „Melodie“ immer das, was der Engländer unter „tune“ versteht. Wenn ein Musiker von Holzfällern aufgefordert würde, „Eins aufzuspielen“, und statt eines Tanzes oder Volksliedes eine Composition von Beethoven spielte, so würde ihm bald gesagt werden, seine Zuhörer machten sich Nichts aus „so hoher Musik“, oder man würde ihn bitten, „mit dem Stimmen aufzuhören und endlich einmal Etwas zu spielen“. Man darf die Leute deswegen auch nicht tadeln, denn man kann von ihnen nicht verlangen, daß sie Etwas als Melodie anerkennen, wozu man nicht tanzen kann. Was sollen wir aber dazu sagen, daß noch vor wenigen Jahrzehnten die tonangebenden Musikkritiker in Europa und Amerika in Wagner's Opern keine Melodie finden konnten oder wenigstens behaupteten, sie könnten sie nicht finden? Selbst „Rienzi“ war „eine Oper ohne Musik“ (d. i. Melodie). Später kam „Lohengrin“ „ohne einen Tact von Musik“, und als diese Oper endlich als regelrecht und melodiös anerkannt wurde — trotzdem sie nicht in einem Ton verändert worden war — erschien „Tristan“, um nun seinerseits für unmelodisch erklärt zu werden. Der bekannteste deutsche Kritiker der lebenden Generation schrieb noch 1883, die in „Tristan“ auftretende „unendliche Melodie“ sei überhaupt keine wahre Melodie und selbst in dem langen Liebesduett finde sich nur eine Melodienperle! H. Dorn schrieb 1876: „Melodie gehört bei Wagner überhaupt zu den Seltenheiten; die in Rede stehende Oper hat davon so gut wie Nichts aufzuweisen“. Und Louis Ehlert versicherte, Wagner sei weniger ein Melodiendichter, als ein „Thematiker“, der uns selten mehr als die „Knospe“ einer Melodie gebe!

Risum teneatis amici! Wagner ist aber keineswegs der einzige Musiker, in dem diese komischen „Sachverständigen" keine „Melodie" entdecken konnten. Ehlert schrieb in seinem Essay über Brahms, Melodie sei „die Seele" der Musik und so selten wie Perlen; „Händel und Bach, im Verhältniß zu ihrer Größe, hatten sie nicht hervorragend!" Und der Oesterreicher Grillparzer stellt direct in Abrede, daß in Weber's „Euryanthe" wirkliche Melodie zu finden sei. Die „Seele" der Musik darf also weder in Bach oder Händel, noch in Weber oder Wagner gesucht werden: dazu müssen wir uns an die klangreichen Größen Bellini und Balfe und Flotow wenden! Welcher überraschenden Thatsache stehen wir hier gegenüber — der Thatsache, daß die anerkannte Aesthetik der musikalischen Kritik Deutschlands bis zum Beginn des letzten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Geschmack des Holzfällers, der pfeifenden Gassenbuben und des Leiermannes auf gleicher Höhe stand, indem sie die Bezeichnung Melodie nur der einfachen, symmetrischen Musik zuerkannte, zu deren Klängen man tanzen konnte!

Es hat sicherlich niemals eine aus merkwürdigeren Bestandtheilen zusammengesetzte „glückliche Familie" gegeben, als diese Holzfäller, Leiermänner und deutschen Kritiker. Wir dürfen die Holzfäller nicht tadeln, denn von ihnen ist besseres Verständniß nicht zu erwarten, für die kritischen „Sachverständigen" giebt es aber keine Entschuldigung, denn sie konnten aus den Werken der großen Componisten von Bach bis Wagner lernen, daß harmonische Melodie der Tanz-Melodie unendlich überlegen ist, und sie waren von diesen Componisten selbst wiederholt darüber aufgeklärt worden. Schumann schrieb zum Beispiel:

„‚Melodie' ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was Jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch gefällige gilt ihnen allein dafür. Es giebt aber auch andere anderen Schlages, und wo Du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie Dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis namentlich neuerer italienischer Opernmelodien wirst Du hoffentlich bald überdrüssig."

Die populären Opernmelodien, auf die sich Schumann hier bezieht, sind, was die englische Sprache mit „tunes“ bezeichnet, das heißt Tanz-Melodien oder mit anderen Worten Melodien, die aus kurzen Abschnitten von vier Tacten, gefolgt von vier verwandten Tacten, die zusammen größere, je acht oder sechszehn Tacte umfassende Perioden bilden und ad libitum mit mathematischer Regelmäßigkeit wiederholt werden, bestehen. Wenn diese Melodien schnell genug gespielt und gesungen werden, kann man sie für Quadrillen, Polkas oder Walzer verwenden, wie ja in dem goldenen Zeitalter der italienischen und französischen Oper jedes neue Werk sofort in Potpourris und Quadrillen zerhackt wurde. Diese Art der Tanzmelodie meinte Wagner, wenn er in seinem prächtigen Essay über „Zukunftsmusik“ (VII, 167) sagte, daß „sie der Kindheit der musikalischen Kunst angehört, weshalb das ausschließliche Gefallen an ihr auch uns wirklich kindlich erscheinen muß“. Es muß hier ausdrücklich hervorgehoben werden, daß er den richtigen Werth und die angemessene Verwendung dieser Tanz-Melodien keineswegs bekämpfte. Er zollte den hübschen Melodien Bellini's und Rossini's bereitwilligst Anerkennung, er bestritt aber, daß das Musik-Drama der richtige Platz für sie, d. h. für Melodien ist, die in der altmodischen italienischen Oper stets von annähernd demselben Charakter und mit denselben lustigen Läufen und Trillern ausgeschmückt sind, ob es sich um eine Hochzeit, ein Begräbniß oder eine Wahnsinnsscene handelt.

Der Fehler, den die Holzfäller und die Herren Hanslick, Dorn, Ehlert und Grillparzer machen, besteht darin, daß sie die einfachste, roheste und primitivste Form der Melodie — die Tanzweise — für die Melodie selbst halten. Es giebt aber eine edlere Art von Melodie — die dramatische Melodie, die so hoch über der Tanzweise steht, wie ein Drama Shakespeare's über einem pantomimischen Ballet. Für den Tanz ist in einem ernsten Drama überhaupt kein Platz. Wagner eliminirt das Ballet nicht nur aus der Handlung, er eliminirt auch die Tanz-Rhythmen aus der Melodie und folgt darin dem Vorgange Mozart's

und Weber's in den besten Theilen von „Don Juan" und „Euryanthe". Dies ist vielleicht die größte aller seiner Errungenschaften, denn sie bedeutet den Beginn einer neuen Aera in der dramatischen Musik. Der Unterschied zwischen seiner und der alten Methode kann in folgender Weise klargemacht werden: bei den Tanzweisen finden wir am Ende jeder vier, acht oder sechzehn Tacte eine einem Endreim analoge Cadenz. Diese systematisch wiederkehrenden Cadenzen kommen dem modernen Zuhörer sehr ermüdend und überflüssig vor, sie erinnern ihn mitunter an eine Heuschrecke, die acht Fuß weit fliegt, sich niederläßt, wieder acht Fuß fliegt, sich wieder niederläßt u. s. w. Wagner verschmäht dieses Arrangement von acht Tacten (das nach Ansicht der „Sachverständigen" der wesentliche Bestandtheil wahrer Melodie ist!) und benutzt selten eine Cadenz, das heißt, er berührt den Boden nicht vor dem Ende eines Actes. Seine Melodie hat daher großartigeren Schwung, sie ist unendlich, ununterbrochen, wie der hohe Flug eines Adlers und wirkt in ihren erhabensten Momenten auf die Phantasie wie die unwiderstehliche Bewegung eines Planeten. Diese elementare Kraft und Größe, dieses Ueberwölben eines ganzen Actes mit einer einzigen Melodie, dieses allmälige Entfalten einer stattlichen Eiche aus einer melodischen Eichel (dem Leitmotiv) ist es, was die unmusikalischen wie die wahrhaft musikalischen Menschen mit Bewunderung erfüllt. Als aber Wagner eine derartige Neuerung in der Opernmelodie einführte, war er in der That ein böser, kühner Mann. Die Kinder wollten ihr Spielzeug haben und er gab ihnen keine aus acht Tacten bestehenden Weisen, die sie in der Straße selbst pfeifen oder von Leiermännern spielen lassen konnten. Wenn alle litterarischen Dramen bisher in gereimten Versen geschrieben worden wären und ein großer Dichter plötzlich nur die endlose Melodie der Prosa angewendet hätte, so würde dieser Fall dem Wagner's analog sein. Es ist unnöthig hervorzuheben, daß der poetische Charakter der Musik Wagner's durch diese Veränderung in der Form nicht berührt wird. Viele der schönsten poetischen Erzeugnisse unserer Litteratur sind in Prosa

geschrieben, und die Deutschen bezeichnen verständiger Weise nicht nur die Verfasser von Gedichten als Dichter, sondern Alle, die sich der schönen Litteratur widmen.

Wie ich eben gesagt habe, bezeichnet Wagner's Behandlung der Melodie den Beginn einer neuen Aera in der dramatischen Musik, denn sie macht die Litteratur (die dramatische Poesie) zur Basis der musikalischen Form, an Stelle der bisher dafür dienenden „Pas" des Tanzsaales. Seine Melodie ist nach dramatischen, psychologischen Principien aufgebaut, das heißt, sie ist bereit, ihren Rhythmus oder ihr Tempo mit dem Sinn jeder Zeile der Dichtung zu ändern. Ein Schauspieler, der Shakespeare recitirt, spricht nicht fünf Minuten langsam und dann fünf Minuten schnell, wie die Sänger das in den alten, in langsame und schnelle „Nummern" getheilten Opern thaten, sondern er verlangsamt oder beschleunigt seinen Vortrag in dem Maße, wie die in den Zeilen zum Ausdruck gebrachten Gefühle schnelle oder langsame Sprache erfordern; oft genügen ein paar Worte, um ihn zu einem Wechsel der Geschwindigkeit für einen Augenblick zu veranlassen. Das ist die in Wagner's Musikdramen befolgte Methode: die Melodie zwingt den Worten nicht einen monotonen Tanz-Rhythmus auf, sondern nimmt ihre Form von der Dichtung, mit der sie vereinigt ist. Ein Blick auf einen beliebigen Theil der Partitur wird das illustriren. Auf Seite 188 (Bülow's Original-Ausgabe) sind siebzehn Tacte, und nun beachte man die Aenderungen im Tempo und Ausdruck: piu forte; riten. f; accel.; f; p; sf; crescendo; riten.; f; accel.; f; p; sf; crescendo; sehr erregt; ff; dimin.; sf; sehr allmählich langsamer werdend; in Stärke abnehmend; p. Alle diese Wechsel stehen auf einer Seite, die in ungefähr einer halben Minute gespielt wird! Ist es möglich, daß ein Mensch nicht erkennt, wie diese Art melodischer Bewegung die Partitur tausend Mal mehr beleben muß als die lebhaftesten, nach dem regulären und monotonen Vier-Tact-Muster angefertigten Opern-Tanzmelodien? Und diese Musik-Dramen sollen keine Melodie enthalten? Welcher Unsinn! Wagner sagte nicht

ein Wort zuviel, wenn er behauptete (VII, 172), die Musik verliere nicht nur Nichts durch eine enge Vereinigung mit den Worten der Dichtung, sondern gewönne dadurch eine Freiheit und einen Reichthum melodischer Entwickelung, der selbst der endlosen Mannigfaltigkeit und Entwickelungsfähigkeit der Symphonie, die von der Tanzform nicht emancipirt ist, überlegen ist.

Keine Melodie im „Tristan"! Das ganze Werk ist ja, wie eine Bach'sche Partitur, polyphonisch, das heißt, jeder harmonische Theil ist melodisch, eine unendliche Melodie. Häufig hört man zur Bezeichnung der widerstreitenden dramatischen Leidenschaften gleichzeitig zwei Melodien. Es ist ein „Wald von Melodien", den nur der Kurzsichtige vor lauter Bäumen nicht sehen kann. Die Hauptmelodie liegt bald in den Gesangsstimmen, bald im Orchester. Es ist eine emancipirte Melodie, die nicht länger von den geometrischen Regeln des Tanzmeisters abhängt, sondern sich mit einem freien dramatischen „Rubato" bewegt; sie ist nicht länger an eine Tonart gefesselt, sondern wandert auf der Brücke der Modulation unbehindert von Tonart zu Tonart und illustrirt dadurch die Verwandtschaft aller Tonarten. Was sollen wir von den „Sachverständigen" sagen, die keine Melodie in einem Werk finden konnten, in dem nicht nur Gesangspartien melodisch sind, sondern wo jedes Orchesterinstrument seine eigene Melodie hat? Von den „Sachverständigen", die ihr Lob über italienische Opern ergossen, in denen, wie Wagner nachwies, nur ein Zehntel oder ein Zwölftel der Partitur aus Melodien besteht, während der Rest eine unendliche Wüste von unmelodischen Recitativen bildet? Die Italiener selbst legten sogar für diese Melodie kein besonderes Interesse an den Tag, sondern nur für die Sänger, welche sie mit der vulgären Schminke der „Fioriturен" ausschmückten. Was der französische Componist Grétry 1813 aus Rom über die Italiener in der Oper schrieb, ist bis auf den heutigen Tag wahr geblieben: „Wenn gelegentlich eine Menge das Theater füllte, so geschah das, um diesen oder jenen Sänger zu hören, sobald dieser aber die Bühne verlassen hatte, zogen

sich alle Zuhörer in den Hintergrund ihrer Logen zurück, um Karten zu spielen oder Eis zu essen, während das Parquet gähnte."

Wie seicht, vulgär, trivial und abgedroschen sind diese populären Opernmelodien im Vergleich mit der Polyphonie, der wahren harmonischen Melodie Bach's und Wagner's! Eines, es ist wahr, kann man mit dieser harmonischen Melodie allerdings nicht machen: man kann sie nicht pfeifen, kann sie nicht mit auf die Straße nehmen. Sie gleicht der unendlichen Melodie, die der Wald uns singt, und die wir nur hören können, wenn wir die Bäume und Vögel und plätschernden Bäche wieder aufsuchen, mit dem klaren Himmel über uns, in dem die zahllosen Sterne uns immer deutlicher und in immer größerer Menge entgegentreten, je länger wir ihn anschauen. Ich kann dem Leser nicht dringend genug rathen, die wundervollen Worte dichterischer Prosa zu lesen (VII, 174), mit denen Wagner diese Melodie der Natur als das Urbild der Melodie des „Tristan" beschreibt. Und dann soll er darüber nachdenken, daß dieser köstlich poetische und erklärende Vergleich mit dem Walde den Kritikern Stoff zu endlosen Witzeleien lieferte.

Romantische Liebe in Wagner's Opern.

Wagner schrieb einst, die Liebe habe den Stoff zu allen seinen Dramen, vom „Holländer" bis zum „Parsifal" geliefert. Diese Behauptung mag hinsichtlich des „Parsifal" in Zweifel gezogen werden, weil dort die Liebe — wenigstens die romantische Liebe — nur als eine episodische Möglichkeit auftaucht, in allen anderen Opern liegt aber der Schwerpunkt des Interesses, wenn wir die Handlung richtig verfolgen, in den Liebenden: Senta und dem Holländer, Elisabeth und Tannhäuser, Elsa und Lohengrin, Tristan und Isolde, Eva und Walter, Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brünnhilde, während „Rheingold" allerdings kein Liebespaar hat, seine Moral aber in der Kraft der Liebe liegt, die nur einen Nebenbuhler hat: die Sucht nach dem Golde. Was uns in

Wagner's Behandlung der romantischen Leidenschaften zuerst auffällt, ist der Umstand, das er augenscheinlich glaubt, die Liebe müsse, um wahr zu sein, beim ersten Anblick entstehen. Alle seine Helden und Heldinnen werden beim ersten Zusammentreffen von der Liebe bemeistert, wenn nicht schon vorher. Der Holländer arrangirt die Sache mit Daland in drei kurzen Zeilen:

Holländer: Hast Du eine Tochter?
Daland: Fürwahr, ein treues Kind.
Holländer: Sie sei mein Weib.

Das ist die Werbung nach europäischer Sitte, wobei den Eltern die alleinige Entscheidung überlassen wird. Elisabeth verliebt sich in Tannhäuser bei einem Wettsingen und gesteht später ihre Liebe etwa wie Julia, nur noch freimüthiger, denn sie befindet sich weder unter dem Schutze der Dunkelheit, noch hat sie die Entschuldigung, sich allein zu glauben. Elsa's Liebe ist die romantischste aller Heldinnen Wagner's, sie verliebt sich in Lohengrin in einem prophetischen Traum, während er seine Leidenschaft beim ersten Zusammentreffen gesteht. Walter wirbt um Eva nach amerikanischer Sitte in der Kirche und ohne Anstandsdame, während Siegfried noch viel weniger Umstände macht, denn er findet die fest schlafende Brünnhilde im Walde und gewinnt sie sofort durch einen Kuß — den längsten, in den Annalen der Geschichte bekannten Kuß.

Ein anderer, den in diesen Dramen vorgeführten Liebesempfindungen eigener Zug ist die Bereitwilligkeit und der selbstlose Eifer der Heldin, sich für die Wohlfahrt und das Leben des Geliebten zu opfern. Es ist das alte weibliche Ideal selbstloser Hingabe, das die modernen Mannweiber der sogenannten „Frauenrecht-Bewegung" mit so großem Eifer auszurotten versuchen. Senta stürzt sich in's Meer, um den unglückseligen Seemann von seinem schrecklichen Fluch zu erlösen. Elisabeth übertritt alle Gesetze der Schicklichkeit, indem sie den sündhaften Tannhäuser in Schutz nimmt; sie betet für seine Erlösung und stirbt am gebrochenen Herzen. Elsa bildet ein warnendes Beispiel: sie wird bestraft, weil sie

kein unbedingtes, unerschütterliches Vertrauen in den Geliebten hat. Isolde stirbt auf der Leiche Tristan's, während Brünnhilde sich auf Siegfried's Scheiterhaufen opfert.

Das Wesen der modernen romantischen Liebe im Gegensatz zu den unverfeinerten Liebesleidenschaften der Alten liegt darin, daß in neuerer Zeit das seelische, dem Gefühl entspringende und selbstlose Element in der Liebe entwickelt und in den Vordergrund gestellt worden ist. Die Philosophen und Dichter des Alterthums behandelten die Liebe des Mannes für das Weib als bloße Begierde, als entwürdigend und weniger edel als die Freundschaft zwischen Männern. Moderne Philosophen und Dichter dagegen stellen die Liebe des Mannes zum Weibe über die Freundschaft und betrachten sie sogar als den veredelndsten und läuterndsten Einfluß, dem der Mann unterworfen ist*). Den Contrast zwischen antiker und moderner Liebe sehen wir in den Charakteren von Venus und Elisabeth verkörpert. Venus theilt nur die Freuden mit Tannhäuser, während Elisabeth bereit ist, mit ihm zu leiden. Venus ist lüstern und selbstsüchtig; Elisabeth liebevoll und aufopfernd. Venus zieht herab, Elisabeth veredelt, und die Stärke ihrer Liebe sühnt die seichte, sündige Leidenschaft Tannhäuser's. Die verlassene Venus droht mit ihrer Rache, Elisabeth siecht aus Gram dahin.

In „Tristan und Isolde" finden wir alle diese Eigenschaften der romantischen Liebe vereinigt. Dieses Werk ist mehr als irgend ein anderes das Drama der modernen Liebe, worin diese Leidenschaft als **das höchste Gesetz der Natur** verkündigt wird. Trotzdem giebt es wenige Dichtungen, über die so viel Unsinn geschrieben worden ist. Die Liebenden sind als Verbrecher, die sich des Ehebruchs schuldig gemacht haben, bezeichnet worden, und König Marke hat man einen langweiligen Prediger und einen Narren genannt, weil er seinen Neffen nicht auf der Stelle tödtet. Der Zaubertrank,

*) Der Unterschied zwischen antiker und moderner Liebe ist in meiner Schrift „Romantische Liebe und persönliche Schönheit" (Breslau, S. Schottlaender) sehr ausführlich besprochen.

sagt man uns, macht aus den Liebenden bloße Puppen, und H. Dorn nennt das Stück eine chemische Tragödie und sagt, es „mag für einen Pharmaceuten und Chirurgus sehr interessant sein, und ihren Appetit reizen, aber für jeden Anderen ist es im höchsten Grade unschmackhaft". Dr. Hanslick findet den „kranken Kern" der Tragödie in dem Umstande, daß die Liebenden nicht Romeo und Julia oder Hero und Leander gleichen und wie diese ohne ihre Leidenschaften durch einen Zaubertrank anfachen zu müssen, auf den ersten Blick in heißer Liebe entbrennen. Wir wollen den letzten Vorwurf zuerst in's Auge fassen, denn er wirft ein grelles Licht auf die Berechtigung dieser Musik-Kritiker, Wagner als Dichter zu beurtheilen.

Der wahre Kern — der moralische wie der dramatische — dieses Trauerspiels Wagner's liegt gerade in der Thatsache, daß Tristan und Isolde sich liebten, ehe sie den Zaubertrank genossen hatten. Das ist in der Dichtung wiederholt und so deutlich zum Ausdruck gebracht, daß nur ein sehr flüchtiger oder beschränkter Leser es übersehen kann. Jede Handlung Isoldens würde ihre Liebe zu Tristan verrathen, auch wenn sie uns nicht selbst in lebendigen Worten erzählte, wie sie das rächende Schwert fallen ließ, als ihre Augen sich trafen. Selbstverständlich konnte sie diese Liebe nicht offen eingestehen, denn sie war ein Weib und Tristan hatte ihren Vetter und Bräutigam getödtet. Auf der anderen Seite gesteht Tristan nicht nur seine frühe Liebe ein, sondern erzählt uns in dem großen Liebesduett ausführlich, weshalb er trotz seiner Leidenschaft Isolde für den König und nicht für sich selbst warb. Es war geschehen, um seinen Feinden Trotz zu bieten, er hatte beschlossen, ein Weib für seinen Onkel zu finden, um die Behauptungen zu widerlegen, er wolle sich zum Nachfolger des Königs machen. Das war die Situation an Bord des Schiffes, ehe der Zaubertrank den Liebenden gereicht wurde. Sie liebten sich, aber hoffnungslos, denn Isolde war des Königs Braut. Beide nahmen den Trank heldenmüthig in der festen Ueberzeugung, er werde ihrem Leben und ihrem Leiden ein Ende machen, als das **Schicksal**

in Gestalt der Unterschiebung des Liebestrankes für den Todestrank dazwischen trat und verfügte, daß sie lieben und leben sollten — und dem Schicksal gegenüber ist der Mensch machtlos.

Weshalb wurde aber der Zaubertrank überhaupt in's Spiel gebracht, wenn Tristan und Isolde sich schon liebten, ehe sie den Becher leerten? Aus poetischen, psychologischen und dramatischen Gründen. Erstens ist er ein Theil der alten Sage, ein Stück interessanter mittelalterlicher Lokalfarbe. Es erinnert uns an die Zeit, wo man alle Krankheiten des Körpers, alle mächtigen geistigen Erregungen auf Rechnung von Zaubertränken und andere Arten von Zauberei stellte. Für Leute, die nicht genug poetische Empfindsamkeit und Phantasie besitzen, um solche Beweggründe zu verstehen, ist „Tristan" nicht geschrieben worden; sie werden zusagendere Erholung im Studium der Mathematik oder der Osteologie finden, als in der Poesie und der Musik.

Zweitens hätte ein Dichter mit Wagner's scharfem dramatischen Instinct die Benutzung des Liebestranks seines theatralischen Werthes wegen gar nicht unterlassen können, denn sie macht den dem Drama unterliegenden Gedanken: die magische, unwiderstehliche Gewalt der Liebe, allen Zuschauern **sichtbar**. Das Leeren des Zauberbechers mit der wundervollen begleitenden Musik ist eine der ergreifendsten Scenen in der ganzen dramatischen Litteratur, und es wäre der Gipfel der Dummheit gewesen, diese großartige, von der Sage gelieferte Gelegenheit für dramatische Wirkung fallen zu lassen. Trotzdem nennt Dr. Hanslick den Liebestrank „undramatisch". Komisch, nicht wahr? Weshalb wurde Shakespeare ein Dramatiker und nicht ein Verfasser von Büchern? Geschah das nicht, weil er, der größte Dichter aller Zeiten fühlte, daß er nur dann den tiefsten erreichbaren Eindruck auf seine Mitmenschen machen konnte, wenn er ihnen seine poetischen Eingebungen sichtbar auf der Bühne vorführte, daß er dem menschlichen Auge die mächtigsten, die Seele bewegenden Eigenschaften in realistischer Handlung zeigen mußte? Das ist der Vortheil, den das lebendige

Drama vor dem gedruckten Buch hat, und wenn der Dichtung noch die Musik hinzugefügt wird, so haben wir einen weiteren Grund zur Beibehaltung solcher Motive wie des Zaubertranks in der Geistverwandtschaft, die zwischen der Musik und dem Uebernatürlichen besteht und die alle großen Componisten instinctiv gefühlt haben*).

Noch von einem anderen Gesichtspunkt aus können wir den Liebestrank betrachten und willkommen heißen: er reinigt die moralische Atmosphäre des Dramas. Ohne die unwiderstehliche Wirkung des Trunks würde Tristan einen Treubruch begehen und seine Liebe würde auf das Niveau eines gewöhnlichen französischen Ehebruchsdramas hinabsinken; durch den Zaubertrank wird er aber das Opfer eines unerbittlichen Schicksals und erweckt unser Mitleid, so daß wir mit ihm fühlen, wenn auch seine Handlungen tadelnswerth erscheinen. Und letzteres ist nicht einmal in dem Maße der Fall, wie man auf den ersten Blick glauben könnte. In Wirklichkeit haben die feindseligen Beurtheiler der Werke Wagner's in keinem Falle ihre Beschränktheit in ein so grelles Licht gesetzt, als in ihrer Unfähigkeit zu erkennen, daß der Dichter-Componist das in der Sage enthaltene Element des Ehebruchs vollständig ferngehalten hat. Die Liebenden sind von dieser Schuld frei. Ihr Ehrgefühl und ihr Stolz war so groß, daß sie beschlossen hatten, mit dem in ihrem Herzen verschlossenen Geheimniß ihrer Liebe in den Tod zu gehen, bis der Liebestrank sie zum Geständniß zwang. Der König begrüßt allerdings die für ihn ausgewählte Braut, aber kein Wort von Vermählung wird gesprochen. Nach ihrer Ankunft in Cornwall treffen sich die Liebenden nur zweimal; zuerst in einem Garten, wo sie den Unterschied zwischen Tag und Nacht besprechen und Tristan tödtlich verwundet wird, das zweite Mal in der Bretagne, wo Isolde gerade rechtzeitig ankommt, um den sterbenden Geliebten in ihren Armen aufzufangen. Er hatte nicht zu des Königs Weibe von Liebe gesprochen, sondern nur zu dessen Braut. Das wird durch

*) Siehe das spätere Capitel über „Die Sage und die Musik".

Königs Marke's Worte „Der mein Wille nie zu nahen wagte" u. s. w. in seinem ersten großen Monolog und noch viel deutlicher durch seine Worte am Ende des Dramas bewiesen, wo er Isolde mittheilt, er sei nicht gekommen, um zu strafen, sondern um sie mit Tristan zu vereinigen. Wie hätte er das thun können, wenn sie sein eigenes Weib gewesen wäre? Wenn man diese Thatsachen im Auge behält, so wird man verstehen, daß Wagner's Drama nicht nur von aller Unsittlichkeit frei ist, sondern auch, daß der König nicht „unmännlich" handelt, wenn er Tristan tadelt, statt ihn zu tödten. Er war ein alter Mann, liebte Tristan wie seinen eigenen Sohn und hatte selbst kein Verlangen nach Isolde gehabt.

Ist es aber nicht unmoralisch, sich in die Braut eines anderen Mannes zu verlieben? Nicht nothwendiger Weise. Hier brauchen wir nicht auf die unwiderstehliche Gewalt des Zaubertrankes zurückzufallen, denn was Tristan's That heiligte, war noch viel unwiderstehlicher, nämlich ein Naturgesetz, das Gesetz der Liebe. Er liebte Isolde und Isolde liebte ihn und es war daher nicht nur ihr Recht, sondern ihre Pflicht, sich gegenseitig zu besitzen. Durch einen Zufall war Isolde verurtheilt worden, einen alten Mann zu heirathen, der sie nicht liebte und für den sie keine Liebe empfand. Eine solche Ehe wäre ein *Verbrechen*, nicht nur gegen die Liebenden, sondern auch gegen die Natur gewesen, denn, wie Schopenhauer so überzeugend nachgewiesen hat, *von der Auswahl der Gatten hängt das Wohl der folgenden Generation ab*. Die Liebe wählt Jugend, Kraft und Schönheit; Gesundheit und Schönheit vererben sich, und daher entspringt den Ehen, die aus Liebe geschlossen werden, eine gesunde und schöne Nachkommenschaft während das Gegentheil der Fall ist, wenn Geld oder ein Titel zur Vereinigung geführt haben, wobei gewöhnlich der eine Theil alt, häßlich oder schwächlich ist. Dieses große Gesetz der Liebe, das wir Alle fühlen, das aber Schopenhauer zuerst deutlich ausgesprochen hat, ist der moralische Schlüssel zu Wagner's Tragödie und erklärt uns, weshalb

jeder Zuhörer mit dem überraschten Liebespaar und nicht mit dem König sympathisirt. Hier läßt sich vielleicht der Einfluß verfolgen, den Schopenhauer auf Wagner ausübte, nicht aber, wie viele der Besprecher angenommen haben, in der Sehnsucht der Liebenden nach einer seelischen Vereinigung im Tode, denn das ist ein überall wiederkehrender pantheistischer Gedanke, der um Jahrtausende älter ist als Schopenhauer.

Um noch einmal das Gesagte zusammen zu fassen: der Schlüsselpunkt zu Wagner's „Tristan und Isolde" ist Schopenhauer's erhabener Gedanke, daß die Liebe das höchste aller Sitten- und Gesundheitsgesetze ist, weil sie für das Wohl der nachfolgenden Generation sorgt, das in unsere Hände gelegt ist und dem wir jedes Opfer bringen müssen. Der Zaubertrank ist lediglich das sichtbare dramatische Symbol der unwiderstehlichen Gewalt der Liebe und als solches durchdringt er, in musikalischer wie in poetischer Beziehung, das ganze Drama. Die Zeit wird kommen, wenn Schopenhauer's großer Gedanke (der auf Darwin so tiefen Eindruck machte) völlig gewürdigt werden und man liebelose Ehen, die des Geldes oder des Ranges wegen geschlossen sind, für ebenso unmoralisch halten wird, wie den Ehebruch. Es ist in hohem Grade interessant, daß diese Gedanken das Thema bildeten, mit dem sich Wagner in den letzten Stunden seines Lebens beschäftigte. Sein letztes Essay, zwei Tage vor seinem Tode datirt (und niemals beendet), führt die Regeneration des Menschengeschlechts und den Umstand, daß es im Durchschnitt weniger gesund und schön als die Thierwelt ist, auf die Uebertretung des Gesetzes der Liebe durch Heirathen für Geld oder Rang — „Conventions-Heirathen" — zurück*).

Noch ein Wort über die poetische Seite des Liebesduetts. Wo die Musik so hinreißend schön ist, könnte man

*) „Entwürfe, Fragmente" u. s. w., Seite 125—129. Man sehe auch die Analyse des „Tristan"-Vorspiels in demselben nachgelassenen Bande (101—103), wo das Sujet der Tragödie als „die Rache der auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtigen Liebesgöttin" bezeichnet wird.

es verzeihen, wenn der Dichter sich nicht zu derselben Höhe aufschwänge, und diese Entschuldigung wird selbst von den Bewunderern Wagners's allgemein angenommen, die geneigt scheinen zuzugeben, daß metaphysische Discussionen über Liebe und Tod nicht gerade das sind, wovon sich Verliebte zu unterhalten pflegen. Das ist allerdings richtig, soweit gewöhnliche Liebende in Betracht kommen, aber Tristan und Isolde sind das eben nicht. Sie sind gezwungen, sich zu lieben, sie fühlen aber, daß sie sich dieser Liebe nicht erfreuen können, wenn ihre Hoffnungen und Ueberzeugungen in Bezug auf eine Vereinigung der Seelen im Tode nicht verwirklicht werden. Daher ist Nichts natürlicher, als daß sie sich über Liebe und Tod unterhalten. Wenn man das Duett noch einmal durchliest, so wird man erkennen, daß ein großer Theil aus den beiderseitigen Geständnissen ihrer Liebe beim ersten Zusammentreffen und den Gründen, weshalb sie diese Liebe verheimlichten, besteht. Das ist genau das, wovon Verliebte unmittelbar nach der Verlobung am liebsten sprechen. Ich möchte aber keineswegs behaupten, daß dieses Duett in poetischer Hinsicht der schönste Theil der Oper ist. Diese Bezeichnung verdient Isolde's Schwanengesang „Mild und leise", der vielleicht die wundervollste Stelle in der ganzen deutschen dramatischen Litteratur genannt werden darf. Hier wird die Poesie des Pantheismus zur religiösen Ekstase. Die Worte selbst athmen hier zarten Duft und Musik. Wer diese Apotheose auch nur lesen kann, ohne daß tiefste Bewegung sich seiner bemächtigt und die Augen feucht werden, der muß tief bedauert werden, denn die Liebe zur göttlichen Kunst wohnt nicht in seiner Seele.

Ein ganzer Band würde nothwendig sein, um die musikalischen Schönheiten der „Tristan"-Partitur zu analysiren. Ich will daher nur auf eine heftig verurtheilte Episode aufmerksam machen. Die Musik zu König Marke's großem Monolog im zweiten Act ist häufig ermüdend genannt worden, obgleich sie eine der tiefsten und ergreifendsten Scenen bildet. Unglücklicherweise folgt sie unmittelbar auf die großartigste Klimax, die je von einem Musiker erreicht worden ist —

und unter diesen Umständen würde beinahe Alles, was geschrieben werden könnte, wie eine Antiklimax erscheinen. In diesem Liebesduett erreichte Wagner für die Musik, was Shakespeare für die Kundgebung der Liebe durch Worte vollbracht hat, und wie Shakespeare's Behandlung der romantischen Liebe seitdem das Muster für alle Dichter geblieben ist, so wird dieses Duett Jahrhunderte lang die Quelle der Begeisterung für die Componisten von Liebesscenen bleiben.

Komische Kritiken über Tristan.

Audiatur et altera pars! Ein gewissenhafter Historiker, der Wagner's Leben im Frieden und im Kriege schildern will, darf es nicht unterlassen, von Zeit zu Zeit einen Blick in das Lager der Gegner zu werfen. Wir wollen mit H. Dorn beginnen, der selbst Componist war und acht Opern geschrieben hatte, wovon eine ihren Stoff aus der Nibelungensage schöpfte. Von allen diesen Opern ist keine einzige Note erhalten geblieben, trotzdem darf man aber nicht sagen, daß Dorn sich nicht unsterblich gemacht hätte, denn er wird noch nach Jahrhunderten als der Verfasser der folgenden Kritiken über „Tristan und Isolde" bekannt sein:

„Das unglücklichste Textbuch, das jemals von einem wahrhaft bedeutenden Tonkünstler in Musik gesetzt wurde." „Entbehrt jeder sittlichen Basis." „Die Harmonie tritt in einer Weise auf, welchen ihrem Namen Hohn spricht." „Von Melodie hat die Oper soviel wie Nichts aufzuweisen." „‚Tristan und Isolde' ist und bleibt ein gänzlich verfehltes Werk."

Einige der Aeußerungen Dr. Hanslick's sind bereits angeführt worden. Hier sind noch ein paar:

Der erste Act ist „unerträglich langwierig." Das Liebesduett enthällt „trostlose dichterische Impotenz". „Einen stimmungswidrigeren, unsangbareren Satz als den in „Tristan und Isolde" wird man schwerlich irgendwo finden." „Zuerst muß entschieden gegen die Zumuthung protestirt werden, daß dieses sinn- und sprachmörderische Gestammel und Gestotter, diese bombastischen, erklügelten, jeder natürlichen Empfindung baren Monologe und Dialoge ein poetisches Kunstwerk und berufen seien, jemals die Zukunftsdichtung des deutschen Volkes zu werden." „Das einfachste Lied Mendelssohn's dringt mehr zu Herz und Seele, als zehn Opern Wagner's à la ‚Tristan und Isolde'."

Dr. Hanslick's „Methode" wird hier sehr geschickt zur Anwendung gebracht, indem er das „Geständniß" eines „aufrichtigen Verehrers" des „Tristan", Louis Ehlert's anführt, der gesagt hätte: „Nicht der Rothstift, nur das Schwert kann hier helfen." Wir wollen noch einige Aussprüche Ehlert's anführen:

„Rein als Dichtwerk betrachtet, werden nur Wenige das Buch ohne komische Rührung lesen können." Als Dichter ist Wagner „ein Dilettant". Marke's Monolog erzeugt den „unwiderstehlichsten Drang zum Lachen" und ist „musikalisch langweilig". Wagner hat keine Opern geschrieben, die „Don Juan" oder „Figaro" ebenbürtig sind. Im „Tristan" finden wir keine schöne, sondern nur „meduſenhaft verzerrte Leidenschaft". Und, um Alles zusammenzufassen: „Die Wagnergegner haben ja durchschnittlich in Allem Recht, was sie bemängeln."

Eine nette Sorte von „aufrichtigem Verehrer", Herr Hanslick! Ein anderer großer österreichischer Kritiker, Ludwig Speidel, nannte Vorspiel und Finale „lyrische Pappe", was wahrscheinlich Wiener Witz ist. Nach Eduard Schelle ist das Gedicht „in jeder Beziehung eine Absurdität, die Musik, mit Ausnahme einiger Partien, das raffinirte Gebahren einer abgelebten, krankhaften Phantasie." Andere Schmeichelnamen, die deutsche Kritiker diesem Musikdrama beilegten, sind „albern" — „höhere Katzenmusik" — „Monstrum" — „sonore Monotonie" — „Grinsen und Greinen" — „ein wüstes Chaos von Tönen" u. s. w.

Natürlich waren nicht alle Kritiker so ungeschliffen und manche legten mehr Bedauern als Zorn an den Tag, indem sie Wagner riethen, den in die Wilderniß führenden Pfad zu verlassen und auf den breiten Weg zurückzukehren, den er mit „Lohengrin" eingeschlagen hatte. Es wird aber dem Leser mehr Vergnügen bereiten, wenn ich, statt ihrer Auslassungen, aus Thayer's Leben Beethoven's einige Bemerkungen des gutherzigsten Kritikers jener Zeit anführe, der dem Componisten rieth, „seine anerkannt großen Talente" dazu zu benutzen, den irrthümlichen Stil seiner dritten (Eroica) Symphonie fallen zu lassen, und zu der klaren Einfachheit der ersten zurückzukehren:

„Der Schreiber gehört gewiß zu Herrn van Beethoven's aufrichtigsten Verehrern, aber bei dieser Arbeit muß er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Uebersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe verloren geht." (Es scheint also, daß auch Beethoven „formlos" war.) „Die Symphonie würde unendlich gewinnen, wenn sich Beethoven entschließen wollte, sie abzukürzen" (warum nicht ein Schwert gebrauchen?) „und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen."*)

Ein anderer Kritiker, weniger liebenswürdig, aber witziger, wird in diesen Worten citirt:

„Die Einen, Beethoven's ganz besondere Freunde, behaupten, gerade diese Sinfonie sei ein Meisterstück, das sei eben der wahre Stil für die höhere Musik, und wenn sie jetzt nicht gefällt, so komme das nur daher, weil das Publicum nicht kunstgebildet genug sei, alle diese hohen Schönheiten zu fassen; nach ein paar tausend Jahren würde sie ihre Wirkungen aber nicht verfehlen."

Man beachte den feinen Sarkasmus in der letzten Zeile, dem höhnischen Hinweis auf Beethoven's „Zukunftsmusik". Welch' großes Vorrecht es ist, ein Musikkritiker zu sein! Kein anderer Beruf, nicht einmal der eines Circus-Clowns, bietet so glänzende Gelegenheiten, sich selbst zu einem Narren zu machen!

Am 2. December 1886 gab die „New-York Times" dem Bericht über die erste Aufführung von „Tristan und Isolde" folgende Ueberschrift: **„Ein Werk, das außerhalb Deutschlands nicht gewünscht wird und selbst dort nicht häufig. Der Anfang des Endes des wahnsinnigen Verlangens nach symphonischer Musik in der Oper."** Am 23. Januar 1887 mußte die „Times" ihre eigenen Worte herunterschlucken, indem sie nach der sechsten Vorstellung ihren Lesern mittheilte: „Die Einnahmen waren die höchsten, seit deutsche Opern in New-York gegeben worden sind."

Einige Kritiker waren verständig genug, ihre Irrthümer später einzugestehen. Der englische Historiker W. S. Rockstro bildet ein bemerkenswerthes Beispiel. Vor seiner Bekehrung

*) Ein Kritiker schrieb im „Harmonicon" in Bezug auf die neunte Symphonie, sie solle um die Hälfte gekürzt und der Chor ganz beseitigt werden: dann würde das Werk Beethoven zur Ehre gereichen!

hatte er unter Anderem geschrieben, Senta's Ballade werde noch gesungen werden, nachdem Wagner's Opern schon seit Generationen nicht mehr in ihrem vollen Umfange aufgeführt worden wären. Später schrieb Rockstro in seiner „Geschichte der Musik": „Vor zweitausend Jahren übte die ‚Antigone' des Sophocles dieselbe Wirkung auf die Griechen aus, die ‚Tristan und Isolde' jetzt auf uns ausübt." Die ersten Tacte sind „hinreißend schön" und das ganze Werk „kann mit Recht als ein langer, ununterbrochener Strom von Melodie, der vom Anfang bis zum Ende fließt, bezeichnet werden — eine unendlich leidenschaftlichere und nicht im Geringsten weniger fließende Melodie, selbst im Augenblick des Hinscheidens Isoldens, als die ergreifendsten Klänge in der Vergiftungsscene in ‚Lucretia Borgia'." Aber selbst Rockstro war nicht männlich und muthig genug, zuzugestehen, daß der Fehler sein eigener war. Er macht die „unverständigen Lobpreisungen" der Freunde Wagner's, die „ad nauseam" wiederholt wurden, verantwortlich. Selbstverständlich und ohne allen Zweifel würde Herr Rockstro viel eher erkannt haben, daß „Tristan" von Melodie überfließt, wenn die wenigen Kritiker, die Wagner lobten — Liszt, Cornelius, Franz, Pohl, Nohl, Porges, Bülow, Tappert — in den allgemeinen Chor von Schmähung und Verdrehung eingestimmt hätten. Wahrlich, diese Wagnerianer sind schreckliche Kerle!

Politisches und Persönliches.

Wieder verbannt.

In München wurde „Tristan", wie wir gesehen haben, enthusiastisch aufgenommen, aber das war zum großen Theile dem Einfluß des Königs und der Anwesenheit vieler auswärtigen Wagnerianer zuzuschreiben. Die Münchener selbst hatten keine Ahnung, daß ein größeres musikalisches Genie, als Deutschland je hervorgebracht, in ihrer Mitte weilte, und daß sie das großartigste bis dahin geschaffene Kunstwerk zu bewundern Gelegenheit hatten. Nur eine der in der Hauptstadt erscheinenden Zeitungen nahm eine Stellung ein, die, wenn auch nicht wohlwollend, doch neutral genannt werden konnte. Wie unendlich weit „Tristan" sich über das Verständniß der Münchener Redacteure erhob, läßt sich daraus entnehmen, daß eine günstige Besprechung des „Fliegenden Holländer", die Ludwig Nohl der größten dortigen Zeitung eingesandt hatte, mit der Bemerkung zurückgewiesen wurde, seine Aufsätze über Beethoven und Mozart seien vorzüglich, seine Bewunderung für Wagner, „der Mozart so tief setzt" (!) und dessen Dichtungen so „albern" seien, aber unverständlich *).

In der Hoffnung, „Tristan" werde von München aus bald seinen Weg in andere Opernhäuser finden, sollte Wagner wieder die gewohnten Enttäuschungen erleben. Selbst in München wurde das Werk erst vier Jahre später wieder

*) Nohl, „Neues Skizzenbuch", Seite 135.

aufgeführt. Weimar war die erste Stadt, das Experiment (1874) zu wiederholen, nachdem Dingelstedt's Rücktritt das Feld wieder für die früher dort herrschende moderne Richtung freigelassen hatte. Dann folgte Berlin im Jahre 1876 mit einer guten Aufführung, deren Resultat aber, wie Ehlert berichtet, „ein ehrenvolles Fiasco" war — für die Zuhörer. Der größte Schlag für Wagner war aber der Tod seines idealen Tenoristen Schnorr, der kaum eine Woche nach seiner Rückkehr aus München in Dresden starb. Seine Corpulenz hatte ihn kränklich gemacht und er hatte sich bei den Münchener Regisseuren wiederholt über den unerträglichen Zug beklagt, dem er ausgesetzt war, als er während des ganzen dritten Actes des „Tristan" auf dem Ruhebett lag. Seine Klagen wurden nicht beachtet und die Folge war ein Anfall von Gelenk-Rheumatismus, dem er erlag. Gewissenlose Feinde behaupteten selbstverständlich, Wagner's Musik habe ihn getödtet. Schnorr's letzte Augenblicke waren von Sorgen erfüllt, der Freund könnte für sein Schicksal verantwortlich gehalten werden, und beinahe mit seinen letzten Worten sprach er sein Bedauern aus, die Rolle des Siegfried nicht creiren zu können. Bei der Nachricht von seinem Tode eilte Wagner mit Bülow nach Dresden, um dem Begräbniß beizuwohnen, traf aber ein paar Stunden zu spät ein. Es war ein wunderschöner Julitag und der Kutscher erzählte, man erwarte 20000 Sänger zu dem bevorstehenden Sängerfest. „Ja," sagte Wagner zu sich selbst, „der Sänger ist eben dahin." Auf Schnorr hatte er soviele Hoffnungen hinsichtlich des „Tristan" und des Nibelungenringes gebaut!

Andere Enttäuschungen folgten. Selbst ein König verfügte nicht über die Macht, dem Wüthen des Wagner-feindlichen Geschicks Einhalt zu thun. Alles vereinigte sich gegen den Componisten: Politik, Religion, Gesellschaft und Musiker, und alle diese Kräfte machten gemeinschaftliche Sache, um eine Riesenanstrengung behufs seiner Vertreibung aus der Stadt zu unternehmen. Sein Traum von Glückseligkeit war vorüber.

„Ich hatte eine kurze Zeit," schrieb er im September an Frau Wille, „in welcher ich wirklich zu träumen glaubte, so wunderschön war

mir zu Muthe. Es war dies die Zeit der Proben zum ‚Tristan'. Zum ersten Mal in meinem Leben war ich hier mit meiner ganzen vollen Kraft wie auf einem Pfühl der Liebe gebettet . . . . . Die erste Aufführung — ohne Publicum nur für uns — als Generalprobe ausgegeben, glich der Erfüllung des Unmöglichen."

Dann kam Schnorr's Tod:

„Seitdem sieht es traurig mit mir aus. Ich war einsam in den hohen Bergen, und nun bin ich einsam hier. Ich kann Niemand mehr sprechen und gelte immer für verreist. Die wundervolle Liebe des Königs hält mich am Leben: er sorgt für mich, wie noch nie ein Mensch für den anderen sorgte. Ich lebe in ihm auf und will ihm meine Werke noch schaffen. Für mich lebe ich wirklich eigentlich nicht mehr. Meine Arbeitslust verschlingt mein ganzes Gedenken. Die ‚Nibelungen' werden nun vollendet."

Man sollte meinen, daß ein Künstler, der so zurückgezogen lebte und sich nur der Schöpfung von Musik-Dramen widmete, von politischen und kirchlichen Ränkeschmieden unberücksichtigt gelassen werden würde. Aber er war der „Günstling des Königs", und das genügte, um ihm unzählige Feinde zu machen. Wie sie sich die Hände rieben, als der König vor der Aufführung des „Tristan" die Oper an einigen Wagner-Abenden nicht besuchte! Sofort durchlief das Gerücht die Stadt, der „Günstling" sei in Ungnade gefallen. In Wahrheit hatte der König angefangen, sich an „Separatvorstellungen" von Wagner's Opern zu ergötzen. Die in diesem Falle getäuschten Feinde steckten aber die Köpfe zusammen und heckten eine Ente nach der anderen aus. Nichts war für ihre philisterhafte Gesinnung zu gemein und verächtlich. Sie behaupteten, er lasse seine Frau in Dresden verhungern, während er selbst im Luxus lebe. Wir haben bereits erwähnt, daß Frau Wagner diese Verleumdung in Abrede stellte, in einem wenige Wochen vor ihrem Tode geschriebenen öffentlichen Briefe, in welchem sie erklärte, Wagner habe ihr bis zur Stunde genügende Mittel überwiesen, und daß sie diese Gelegenheit mit Vergnügen ergreife, um wenigstens eine der in Münchener und Wiener Zeitungen verbreiteten böswilligen Gerüchte zu widerlegen.

Ebenso absurd und unbegründet waren die verschiedenen politischen Gerüchte, die Wagner's Feinde verbreiteten. Wir

haben aus den eigenen Mittheilungen des Componisten gesehen, daß der König die Decke ansah und zu pfeifen begann, sobald Wagner ein politisches Thema berührte. Trotzdem wurde er beschuldigt, der Führer einer „demagogischen Clique" zu sein, welche den König „den Plänen Preußens" geneigt zu machen suchte, während er in Wahrheit keineswegs freundschaftliche Gefühle für Bismarck und Preußen hegte. Die Thatsache, daß sein muthiger Revolutionsgenosse August Röckel, der endlich nach dreizehn Jahren aus dem Gefängniß entlassen worden war, ihn um diese Zeit in München besuchte, bot Gelegenheit, das „aufrührerische" und „unloyale" Benehmen Wagner's in Dresden an's Licht zu ziehen, obgleich Röckel, wie Bülow constatirte*), nur nach München gekommen war, um „Tristan" zu hören. Bülow versicherte ferner, daß Wagner so wenig mit der Fortschrittspartei zu thun hatte, daß er nicht einmal die Führer persönlich kannte und nur einmal den Redacteur der „Neuesten Nachrichten" besuchte, um ihm zu danken, weil er den vielen im Umlauf befindlichen Verleumdungen gegenüber eine rein „litterarische" Haltung bewahrt hatte. Wagner hatte durch die Politik zuviel gelitten, um sich jemals wieder persönlich daran zu betheiligen. Bülow erzählt, daß er sich selbst in Zürich von anderen politischen Flüchtlingen fernhielt und deswegen von Vielen verleumdet wurde. Bülow versichert ferner feierlichst, daß bei den Berathungen mit dem König, bei dem der Architekt Semper zugegen war, niemals von Politik gesprochen wurde, und macht darauf aufmerksam, daß die liberale Partei wenigstens dem Königshause ergeben war, was von den Klerikalen nicht gesagt werden konnte.

Von dieser klerikalen, ultramontanen oder katholischen Partei rührte die Opposition gegen Wagner hauptsächlich her. Gründe für Angriffe wurden leicht gefunden, denn hatte nicht Wagner in seinen Schriften erst Sympathien mit dem linken Flügel der Hegelianer und später mit Schopen-

*) In einem Briefe an die „Kreuzzeitung", veröffentlicht am 21. December 1865.

hauer, dem Verspötter der Kirche und der Religion, an den Tag gelegt? Das folgende Citat aus einem Leitartikel der Berliner „Vossischen Zeitung" (17. December 1865) zeigt, welche Taktik von ultramontanen Journalisten zur Anwendung gebracht wurde:

„Die Enthüllungen über den Abgrund, in welchen das biedere Bayern sammt seiner angestammten Dynastie durch Richard Wagner gestürzt werden sollte, werden immer schauerlicher." (!) „‚Nicht um Musik allein', sagt ein ultramontanes Blatt, ‚handelt es sich bei Richard Wagner, sondern um ein ganzes System, für welches derselbe offenbar auch am Throne Propaganda machen wollte. Es handelt sich darum, der Kunst und vor Allem dem Theater eine Stellung für das Volk einzuräumen, welche bisher dem Gottesdienst zukam.'"

Aber noch viel wirkungsvoller als selbst derartige politische und religiöse Enten waren die Gerüchte über die Art und Weise, in der Wagner angeblich mit den Finanzen des Königs wirthschaftete. Fabelhafte Summen sollten ihm ausgezahlt worden sein, und die Witzblätter bildeten ihn ab, wie er an die Thore der Münze klopfte, wenn seine Taschen leer waren. Documentarische Beweise für die Thatsache, daß er nicht immer Geld haben konnte, wenn er es brauchte, finden sich in einigen Briefen an den Wiener Gesanglehrer Friedrich Schmitt*). In dem ersten derselben, der vom 12. März 1865 datirt ist, bittet er den Freund, tausend Gulden aufzubringen, die er in einem Jahre mit 20 Procent Zinsen zurückzuzahlen verspricht. Am 11. October spricht er wieder von der Nothwendigkeit, sich die Summe zu verschaffen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein Mann Geld zu so hohen Zinsen geborgt haben würde, wenn ein Wort genügt hätte, um es von dem König zu erhalten. Am 22. October 1866 schreibt Wagner wieder an Schmitt:

„Daß auch Du so — verzeih! — leichtsinnig auf die unsinnigsten Verleumdungen, die Verschwendungen des Königs an mich, in der Weise gläubig eingingst, daß Du allen Ernstes an 70000 fl., die mir der König an meinem Geburtstage gebracht haben sollte, zu glauben

*) Auszüge aus diesen Briefen sind in Oesterlein's „Wagner-Katalog", III, 16—19, enthalten.

Miene machtest, und — eben in solchem Glauben — mich um Intervention in Deinen Verlegenheiten angingst, hat mich wirklich bestürzt. . . . Gegen solche Mißverständnisse habe ich jetzt nur noch Zurückziehen in gänzliches Verstummen. Was ich einzig noch wünsche, ist Gedeihen und Kraft des von mir geliebten jugendlichen Königs, der — wie es scheint — der Einzige ist, der mich wahrhaft kennt."

In demselben Briefe sagt er:

„Meine Einwirkungen auf den König können sich daher lediglich nur im Allgemeinen auf die Richtung beziehen, in welcher ich wünschen muß, daß ein König sich bewege, um, von der Liebe seines Volkes in schwerer Zeit getragen, so weit sich selbst zu befreien, um auch für die Hebung der Kunst energisch und offen eintreten zu können."

Gerade das war, was hauptsächlich den Anstoß zu Störungen gab. Der Architekt Semper war im Anfang des Jahres 1865 beauftragt worden, das Modell eines in München zu errichtenden Wagner-Theaters anzufertigen. Semper führte den Auftrag aus und stellte das Modell zuerst in Zürich aus, wo es große Bewunderung hervorrief. Die Krisis scheint durch die Nachricht herbeigeführt worden zu sein, daß dieses Theater wirklich gebaut und dreieinhalb Millionen Gulden kosten sollte. Daß eine derartige Summe aus der Königlichen Kasse genommen und womöglich von den Einkünften der Hofbeamten abgezogen werden sollte, durfte nicht geduldet werden. In späteren Jahren verschwendete König Ludwig viel größere Summen an die prachtvollen Schlösser, die fern von München erbaut wurden, wo Niemand Nutzen aus ihnen zog. Der Erfolg der Bayreuther Festspiele hat außerdem bewiesen, daß Millionen in die Taschen der Münchener geflossen wären, wenn sie dem König und Semper gestattet hätten, eines der schönsten Theater der Welt zu errichten und die Stadt zum Schauplatz der von Wagner geplanten Festspiele zu machen. Da aber die ganze Presse sich mit Musikern, Politikern und Priestern verbündet hatte, Wagner als einen Charlatan und gefährlichen Menschen hinzustellen, so kann die große Masse kaum getadelt werden, wenn sie glaubte, der Sturm im Theekessel drohe wirklich, das ganze Land zu vernichten. Der König wurde von seinen Berathern, zu denen sich der Polizei-Präsident und Erzbischof

gesellten, gewarnt, daß die Gefahr eines Aufruhrs thatsächlich vorhanden sei. Seine Antwort war: „Ich will meinem geliebten Volke zeigen, daß ich seine Liebe und sein Vertrauen über Alles stelle." Und er bat Wagner, die Stadt zu verlassen, bis der Sturm sich gelegt habe.

Die Feinde wußten sich vor Vergnügen nicht zu lassen. Sie bildeten sich ein, das „Ungeheuer" für alle Zeit losgeworden zu sein. Aber der König war kein so unbeständiger Charakter. Er hatte Wagner nicht fortgeschickt, sondern ihn gebeten, sich zu entfernen, weil er sein Leben in Gefahr glaubte, und hoffte bestimmt auf die Möglichkeit baldiger Rückkehr.

Wieder verbannt! War je ein Mensch so unglücklich? Aber ein Trost war vorhanden. Wie bei den Katastrophen in London und Paris, so hebt sich bei diesem Unglücksfall der Adel seines künstlerischen und persönlichen Charakters in seiner ganzen stolzen Größe von der Gemeinheit, Feigheit und Verlogenheit seiner Feinde ab. Ihre Motive waren bloße Selbstsucht und Bosheit, sein ganzes Streben war darauf gerichtet, ein Theater und Geld genug zu finden, um noch vor seinem Tode die Aufführung der größten je geschaffenen Kunstwerke auf deutschem Boden leiten zu können. Dürfen wir uns wundern, wenn er während dieser zweiten Verbannung sich immer mehr zu dem Pessimismus Schopenhauer's hingezogen fühlte, mit seiner Verachtung des ganzen Menschengeschlechts und seiner bitteren und mitleidslosen Bloßstellung aller kleinlichen, selbstsüchtigen und sinnlichen Motive, welche die Bemühungen der Kunst, sich in einer nach dem Nützlichkeitsprincip construirten Welt Geltung zu verschaffen, vereitelt?

Ein ideales schweizer Heim.

Der durch so viele schwere Träume gestörte Münchener Traum hatte gerade ein und ein halbes Jahr gedauert. Im Mai 1864 war er in München angekommen, und im December 1865 kehrte er nach der Schweiz, seinem gewöhn-

lichen Zufluchtsort in der Zeit des Unglücks, zurück. Nach kurzem Aufenthalt in Vevey und Genf und einem Ausflug in das südliche Frankreich wendete er sich nach Luzern, wo er so lange geweilt hatte. Der König hatte Wagner sehr gegen seinen eigenen Willen gebeten, München zu verlassen, und bewies seine fernere Huld durch die Gewährung eines Jahresgehaltes von 8000 Gulden. Mit der Aussicht auf dieses Einkommen konnte sich Wagner nach einem Heim umsehen, in dem er Abgeschlossenheit, Bequemlichkeit, frische Luft und die begeisternde Umgebung fand, die ihm so sehr bei seinen Arbeiten half. Etwa eine halbe Stunde von Luzern ist eine Art Vorgebirge, das den Namen Triebschen führt. Dieser Platz wurde für die nächsten sechs Jahre, bis zu der Uebersiedelung nach Bayreuth, sein Heim. Ein lieblicherer Ort dürfte schwer zu finden sein: auf drei Seiten der Vierwaldstätter See, zur Linken Luzern, gerade gegenüber der sonnige, friedliche Rigi, zur Rechten der düstere, sturmdrohende Pilatus. Das viereckige, zwei Stockwerke hohe Haus macht keinen Anspruch auf Stil oder Schönheit, ist aber geräumig und anheimelnd*).

In München hatte Wagner den „Siegfried" nach einer Unterbrechung von sieben Jahren wieder aufgenommen, nachdem der König die Aufführung des „Nibelungenringes" unmittelbar nach seiner Vollendung angeordnet hatte. Die wüthende Opposition gegen das Nibelungen-Theater und die Festspiele veranlaßte ihn aber, sich wieder der „Meistersinger"-Partitur zuzuwenden, weil diese keine außergewöhnlichen Verhältnisse erforderte. Diesem Werke widmete er sich jetzt in Triebschen. Die häuslichen Annehmlichkeiten und die gute Kost, die er sich mit Hilfe der Königlichen Pension verschaffen konnte, übten eine höchst wohlthätige Wirkung auf seine Ge-

*) Das Haus gehört jetzt einem excentrischen Amerikaner, der es mit schönen Gärten umgeben hat und eine Unmenge Hunde hält, aber unter keinen Umständen Erlaubniß zur Besichtigung der Räumlichkeiten ertheilt. Er soll vor ein paar Jahren sogar Cosima Wagner den Zutritt verweigert haben. Sein nächster Nachbar ist der Schriftsteller Ernst von Hesse-Wartegg, der mit seiner Frau, der ehemaligen Sängerin Minnie Hauck, eine reizende Villa bewohnt.

sundheit aus. Statt der zwei oder drei Stunden täglich, auf welche Kränklichkeit in Zürich seine Arbeitszeit beschränkt hatte, als kleinliche Sorgen seine Lebenskraft schwächten, konnte er jetzt von acht Uhr Morgens bis fünf Uhr Abends thätig sein. Bülow's Frau hatte ihn mit ihren Kindern nach Triebschen begleitet und im Juni folgte Bülow selbst nach und arrangirte das Vorspiel zu den „Meistersingern" für Clavier. Wagner's Feinde hatten es durchgesetzt, auch für ihn München unerträglich zu machen. Im Winter ging Bülow nach Basel, um sich als Clavierlehrer zu ernähren, und ließ seine Familie in Luzern. Wagner war im October glücklich genug gewesen, sich einen neuen Assistenten zu sichern, der der bedeutendste Verdolmetscher seiner Werke werden sollte: Hans Richter, der nach seiner Ankunft sofort mit der Abschrift des ersten Acts begann (die gleich den Verlegern zugeschickt wurde), während der Componist den Entwurf des dritten Actes beendete.

Königlicher und anderer Besuch.

Außer Bülow und Richter hatte Wagner während der ersten drei Jahre seines Aufenthaltes in Triebschen noch andere interessante Besucher. Einer dieser war kein Geringerer als König Ludwig selbst, der durch seine, trotz der großen Entfernung von München mehrmals wiederholten Besuche unumstößliche Beweise dafür lieferte, daß seine persönliche Bewunderung für den Freund nicht nachgelassen hatte und außerordentlich starker Druck nothwendig gewesen war, um ihn zu veranlassen, einer so theuren Person zur Entfernung aus der Hauptstadt zu rathen. Diese Besuche erregten bei den Münchener Philistern natürlich großes Aergerniß. In einem Briefe*) an eine Wiener Putzmacherin Namens Bertha (der wir bald wieder begegnen werden) beklagt sich Wagner's Köchin Verena Weidmann, daß sie in Folge der Anwesenheit von Frau von

*) Das Manuscript ist in Oesterlein's Wagner-Museum in Wien aufbewahrt.

Bülow und ihrer ganzen Familie sehr viel zu thun gehabt habe und setzt hinzu: „Es ist wieder ein rechter Lärm in München, daß der König bei uns war, und ich glaube bald, daß wir nie mehr zurückkehren werden."

Die königlichen Besuche wurden incognito gemacht und zeitigten die romantischsten Gerüchte. Der französische Dichter Catulle Mendès, der einen Band reizender Essays über Wagner geschrieben hat, liefert einen amüsanten Bericht*) über einen Besuch, den er in Begleitung von zwei Freunden — einem Herrn und einer Dame — bei dem Gegenstande seiner Bewunderung um diese Zeit machte. Zunächst fiel es den Besuchern auf, mit welcher Ehrerbietung sie im Hotel in Luzern behandelt wurden, was soweit ging, daß der Wirth sogar ihre Hände küßte, wenn sie nach Triebschen fuhren. In den Straßen standen die Menschen in langen Reihen mit entblößten Häuptern. Wenn sie Wagner in einem Ruderboot besuchten, was der kürzeste Weg war, folgten ihnen mehrere Engländer, die stundenlang in der Nähe des Hauses warteten, um sie zurückkehren zu sehen. Als sie sich im Hotel erkundigten, weshalb so viel Umstände mit ein paar gewöhnlichen Touristen gemacht würden, entdeckten sie, daß Mendès für den König von Bayern, sein Freund für den Fürsten von Thurn und Taxis und die Dame für Adelina Patti gehalten worden war. Als sie ihre Unschuld betheuerten, blieb das vollständig wirkungslos: „Ew. Majestät," versicherte der Wirth, „sollen Alles nach allerhöchstem Wunsche finden, und da Ew. Majestät das Incognito aufrecht erhalten wünschen, soll es respectirt werden." Die Engländer waren ihnen nachgerudert, weil sie glaubten, die Patti besuche Wagner, um eine neue Rolle zu studiren; nun hofften sie einige Töne zu erhaschen.

Catulle Mendès hatte Wagner bereits einige Jahre vorher in Paris kennen gelernt und war dem Meister als einer seiner feurigsten Vorkämpfer bekannt. Die Reisenden

*) „Richard Wagner", Seite 5—17.

erwarteten daher, freundlich aufgenommen zu werden, waren aber auf die herzlichen Begrüßungen, mit denen sie empfangen wurden, nicht vorbereitet. Wagner warf sein Barett in die Luft, tanzte vor Freude, küßte sie und schleppte sie nach dem Hause, wo sie den größten Theil ihrer Zeit während ihres mehrwöchentlichen Aufenthalts zubringen mußten. Wie früher, fiel ihnen auch jetzt „der großartige Ausdruck von Würde und Ernst" in seinem Antlitz, seine schmalen, bleichen Lippen, die breite schöne Stirn und besonders die klaren, freimüthigen, träumerischen Augen „gleich den Augen eines Kindes oder einer Jungfrau", auf. Wiederholt überraschten sie ihn bei frühen Besuchen in dem folgenden fremdartigen Morgenanzug:

„Rock und Hosen von goldfarbigem Atlas, mit in Perlstickerei ausgeführten Blumen bedeckt, denn er hatte eine leidenschaftliche Vorliebe für Stoffe, die sich wie lodernde Flammen ausbreiten oder in schweren Falten fallen. Im Salon und im Arbeitszimmer war eine Fülle von Sammet und Seide, in breiten Flächen und wallenden Falten, überall ohne auch nur den Anschein zu wahren, daß sie zur Einrichtung des Gemaches gehörten, vielmehr waren die Stoffe lediglich ihrer Schönheit wegen angebracht, um den Dichter durch ihren prachtvollen Glanz zu entzücken."

Wenn sie in dem großen Salon mit der Aussicht auf den See auf das Essen warteten, setzten sich die Gäste mitunter nieder, niemals aber der nervöse und rührige Hausherr. Mendès erinnert sich nicht, ihn außer bei Tisch und am Clavier je sitzend gesehen zu haben. Er kam und ging fortwährend, lief von einem Stuhl zum anderen, suchte in allen Taschen nach einer Tabaksdose, die immer verloren zu sein schien, gerade wie die Brille, die manchmal am Kronleuchter hing, niemals aber auf seiner Nase saß, riß sein Barett vom Kopf, zerknüllte es in der Hand und setzte es wieder auf, und dabei sprach er ohne Unterlaß, bald von Paris, bald von „Parsifal", vom König, von Rossini, den Zeitungen, Bach, Auber, Weber, Schröder-Devrient, Schnorr, „Tristan" und hundert anderen Sachen, während seine überwältigten Gäste mit ihm lachten und weinten und ihm in seinen Visionen und Phantasien folgten, wohin sein Machtwort ihnen zu folgen gebot. Gegen die Pariser und Paris empfand er trotz der „Tannhäuser"-Affaire keinen Groll, vielmehr sagt

Mendès: „Ich sah sein Auge sich mit Thränen füllen, als ich ein gewisses Eckhaus erwähnte, dessen er sich erinnerte und das abgerissen worden war."

Eine andere französische Besucherin war Judith Gautier, die Tochter des großen Dichters, die uns eine reizende Schilderung einiger in Triebschen verlebten Wochen geschenkt hat*). Sie erzählt, wie ihr Enthusiasmus sie getrieben hatte, einige Essays über seine Musik in Paris zu schreiben und Wagner behufs Kritisirung oder Billigung zuzuschicken, ohne daß sie zu hoffen wagte, von einem so großen und so viel in Anspruch genommenen Manne Antwort zu erhalten. Einige Wochen später erhielt sie indessen einen Brief in einer Handschrift, die sie nicht kannte, aber errieth. Wagner dankte ihr herzlich für ihre Schriften, in denen er Nichts zu verbessern fand, und bat sie, sich dem kleinen Kreis wahrer Freunde anzuschließen, deren hellsehende Sympathie seinen einzigen Ruhm bildeten. Er fügte hinzu, er hoffe sie bald in Paris zu sehen, da er aber nicht kam, so entschloß sie sich schließlich, ihn in Luzern aufzusuchen. Als sie ankam, hatte sie kaum den Muth, ihren Plan auszuführen. Man erzählte sich die wunderbarsten Geschichten von Wagner und theilte ihr mit, Niemand dürfe sein Haus betreten, das ein ganzes Serail von Frauen aller Herren Länder in den köstlichsten Gewändern beherberge. Der Componist wurde als ungastlich und finster geschildert, er lebte angeblich in vollständiger Abgeschlossenheit, bewacht von zwei großen und bissigen schwarzen Hunden**). Selbstverständlich stellten sich alle diese Erzählungen als Märchen der Feinde Wagner's heraus. Es was allerdings ein Hund da, ein großer Neu-

*) „R. Wagner et son Oeuvre."

**) Solche Geschichten werden heute noch in Luzern erzählt, wo mir 1891 mitgetheilt wurde, daß während der Besuche des Königs Ludwig die Hunde wiederholt die ihm von München nachgeschickten Boten fernhielten und mehrere Tage zu warten zwangen, bis es Sr. Majestät gefiel, sich sehen zu lassen! Aehnliche Anekdoten erzählt man sich von nächtlichen Wasserfahrten u. s. w.

fundländer, der den Namen Nuß führte, aber er war nichts weniger als bösartig, schloß schnell Freundschaft mit der Französin und besuchte sie im Hôtel. Auch sein Herr war nicht so schwarz, wie er gemalt worden war. Seiner Besucherin gegenüber war er der liebenswürdigste Mensch, den sie je kennen gelernt hatte, wie im Verkehr mit allen Menschen, die ihn nicht verfolgten. Was ihr beim ersten Anblick am meisten auffiel, noch mehr als der massive Kopf und der scharfe Blick, war „der Ausdruck unendlicher Güte, der um seine Lippen spielte und den keines seiner Portraits mich erwarten ließ. Ich hatte fortwährend Gelegenheit, diese beinahe himmlische Güte zu beobachten, die sich nicht nur in der ihm gezollten Verehrung seitens der Mitglieder seiner Familie, sondern seitens seiner ganzen Umgebung wiederspiegelte. Sein kleiner Haushalt mißbrauchte sogar seine Liebenswürdigkeit". Es war wahre Herzensgüte und nicht nur die geheuchelte Höflichkeit, die man in der Welt so häufig findet. Ein Franzose, Graf Gobineau, sagte von Wagner: „Er kann niemals vollständig glücklich sein, weil er immer einen Menschen um sich haben muß, dessen Leiden er theilt."

Madame Gautier übersieht den Jähzorn nicht, der während seines ganzen Lebens Wuthausbrüche oder übertrieben offene und heftige Aeußerungen veranlaßte, bei denen er selbst seine besten Freunde nicht schonte. Sie waren aber, wie sie hinzufügt, nur Augenblicke des Aufbrausens, denen stets die Reue und der innige Wunsch, Balsam auf die verwundeten Gefühle zu streichen, auf dem Fuße folgte. In Triebschen war wenig Gelegenheit vorhanden, diese vulcanische Seite seines Charakters an die Oberfläche zu bringen, denn er lebte allein mit der Familie Bülow und empfing nur selten Besucher. Einen großen Theil seiner Zeit widmete er der Lectüre, aus der er viel Genuß schöpfte: „In diesen Stunden des Friedens und der Beschaulichkeit genoß er Momente göttlicher Zufriedenheit. Ein Ausdruck unvergleichlicher Zärtlichkeit lagerte auf seinen Zügen und eine Blässe, die Nichts weniger als krankhaft war, übergoß sein Antlitz wie eine lichte Wolke."

Franz Liszt war ein anderer interessanter Besucher des Einsiedlers von Triebschen. Der Bericht über seinen Besuch, wie ihn sein Begleiter Pohl*) liefert, ist etwas geheimnißvoll und romantisch. Die beiden großen Musiker hatten sich nicht so oft, wie sie gewünscht haben müssen, nach Wagner's Begnadigung treffen können, denn Liszt war nach Rom übergesiedelt. Der Leser hat sich vielleicht gewundert, weshalb er in diesem Buch seit 1861 keine Citate aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt gefunden hat. Der Grund ist einfach, daß die Correspondenz mit jenem Jahre abschließt. Als die beiden Bände erschienen, wurde es als selbstverständlich betrachtet, daß noch ein oder sogar zwei Bände folgen würden, aber Leute, die es aus Cosima Wagner's eigenem Munde gehört haben wollen, behaupten, es seien keine weiteren Briefe vorhanden. Es erscheint allerdings unwahrscheinlich, daß zwei so intime Freunde, die in zwanzig Jahren 316 Briefe wechselten, sich in den folgenden zweiundzwanzig Jahren nicht ein einziges Mal geschrieben haben sollten. Liszt's Weggang von Weimar war ein schwerer Schlag für Wagner, denn er beraubte ihn während der nächsten sieben Jahre (1857 bis 1864) des „Bayreuths", das Weimar zehn Jahre lang für ihn gewesen war. Liszt war nicht aus eigenem Antriebe gegangen, sondern nur, weil der despotische Intendant Dingelstedt alle seine Pläne in Bezug auf die „Zukunftsmusik" durchkreuzte, seine Abreise gab daher keineswegs Veranlassung zu einem „Bruch", wie er Gerüchten zufolge zwischen ihm und Wagner entstanden sein sollte. Dr. Hanslick bemerkt**):

„Bekanntlich ist eine längere Entfremdung zwischen den beiden Freunden eingetreten, als deren hauptsächlichster Grund angenommen wird, daß Liszt's Gefühl als Vater und als katholischer Geistlicher sich entschieden gegen eine Heirath seiner an Bülow vermählten Tochter Cosima mit R. Wagner gesträubt hat. Liszt ist weder bei der ersten Aufführung von „Tristan und Isolde" in München (1865), noch bei der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters in Bayreuth (1872) er-

*) Kürschner's „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 78—81.
**) „Musikalisches und Litterarisches", Seite 28.

schienen. Erst später erfolgte eine Aussöhnung mit Wagner, die bis zu dessen Tode Stand hielt."

Das kommt der Wahrheit ungefähr so nahe, wie es bei Hanslick's Behauptungen gewöhnlich der Fall ist. Erstens ist es absurd, derartige Motive bei Liszt vorauszusetzen, denn er war genau in derselben Lage wie Wagner. Seit Jahren hatte er gewünscht, eine geschiedene Frau zu heirathen, war aber durch kirchliche Satzungen daran gehindert worden (man lese seinen letzten Brief in dem gedruckten Briefwechsel), und Liszt war nicht der Mann, Andere dafür zu tadeln, daß sie seinem eigenen Beispiele folgten. Außerdem heiratheten Wagner und Cosima erst 1870. Zweitens kann augenscheinlich von einer „Entfremdung" keine Rede sein. Obgleich Liszt der „Tristan"-Aufführung nicht beiwohnte, besuchte er Wagner doch 1864 in München und kam 1867 nach Triebschen, als eben die „Meistersinger"-Partitur vollendet worden war.

Den letzteren Besuch beschreibt Pohl. Er hatte Liszt in Stuttgart getroffen und war von ihm aufgefordert worden, ihn nach Basel zu begleiten, von wo aus sie nach Triebschen gingen. Liszt wünschte augenscheinlich etwas Geheimnißvolles mit Wagner zu besprechen und Pohl ließ ihn daher allein nach der Villa gehen, während er einen Ausflug auf den See unternahm. Als er in's Hôtel zurückkehrte, fand er Wagner's Diener dort, der Befehl hatte, ihn und sein Gepäck sofort nach Triebschen zu bringen. Obgleich Pohl den Grund des geheimnißvollen Besuches Liszt's nicht entdecken konnte, wurde er doch reichlich entschädigt. Wir führen seine eigenen Worte an:

„Als ich ankam, saß Liszt am Bechstein'schen Flügel, die eben vollendete Partitur der „Meistersinger" lag auf dem Notenpulte aufgeschlagen; der erste Act war schon durchgespielt, Liszt hatte den zweiten begonnen. Wie Liszt diese ihm völlig unbekannte schwierige Partitur — eine der schwierigsten, die es giebt, — prima vista spielte, war erstaunlich, ja, einzig in seiner Art. Wagner sang dazu — ich habe nie eine schönere Aufführung der „Meistersinger" gehört. Diese Wahrheit des Ausdrucks, diese Schönheit der Phrasirung, diese Klarheit in allen Details war hinreißend. Nur beim Finale des zweiten Actes stockte Liszt — „das muß man auf der Bühne hören, es ist zu polyphon,

um es am Clavier herauszubringen," sagte er . . . Ueber den dritten Act war Liszt am meisten entzückt, — so Etwas könne Niemand machen, als Wagner, erklärte er mehrere Mal, wo er vor Staunen und Entzücken aufhörte, um diese Stellen noch einmal zu spielen."

Diese musikalische Soirée währte bis Mitternacht. Wagner hatte seine Dienstboten, die er immer sehr rücksichtsvoll behandelte, zu Bett geschickt, weil sie vor fünf Uhr Morgens aufstehen mußten, um Liszt nach dem Bahnhof zu bringen; er zündete daher selbst die Kerzen an, führte die Besucher in ihre Zimmer und schloß das Haus. Die beiden Freunde sahen sich erst acht Jahre später wieder, als Wagner von Wien nach Pest kam, um ein Concert zum Besten des Bayreuther Fonds zu dirigiren, in dem Liszt spielte.

Liebe zum Luxus.

Während Pohl sein erstes Abendessen in Triebschen einnahm, erzählte ihm Wagner, welche Mühe und Noth er gehabt habe, das Haus ordentlich einzurichten. Es habe an Allem gefehlt, sogar an Oefen, und im Salon habe er einen Kamin bauen lassen, zu dem die Luzerner Arbeiter eine unglaubliche Zeit gebraucht hätten.

„Aber jetzt," sagt Pohl, „war Alles in schönster Ordnung, neu tapezirt und möblirt. Vieles hatte Wagner aus München mitgebracht; zur behaglichsten Einrichtung, zum geschmackvollsten Arrangement besaß Wagner bekanntlich ein erstaunliches Talent. Alle Zimmer waren hell erleuchtet, theils durch Hängelampen, theils durch Wandleuchter; im Schlafzimmer brannte eine rothe Glasampel."

So viel erzählt uns Pohl. Die Veränderungen im Hause fanden augenscheinlich nicht die Billigung der Köchin „Vronka", wie die bereits erwähnte Verena genannt wurde. In einem ihrer Briefe an die Wiener Putzmacherin Bertha klagt sie:

„Die Arbeitsleute kommen nicht aus dem Hause, der Herr läßt das Haus ganz herrichten nach seiner Idee." Und im September 1868 schreibt sie: „In unserem Hause herrscht die größte Unordnung, es wird gebaut, und sehr viel, und zwar läßt es der Herr auf seine eigenen Kosten machen, was ich wohl fast nicht billigen kann, da es ja doch nicht sein Haus ist . . . Sonst ist es hier recht einsam, Niemand kommt ohne was eben jetzt die Arbeiter sind."

Bronka's Briefe enthalten auch Sätze, die mit der eigenthümlichsten von Wagner's Schwächen in Verbindung stehen. Am 26. Juni 1866 verspricht sie Bertha, der Herr werde ihr in einigen Wochen Geld schicken, und bestellt 25 bis 30 Ellen hellblauen Atlas für das Bett. Am 12. Mai 1867 schreibt sie: „Gestern wurde ein Wechsel von 1000 fl. an Sie abgeschickt" und am 9. September 1868 lesen wir: „Aus Auftrag von Herrn schicke ich Ihnen inliegend tausend Gulden." Es ist eine Genugthuung, unumstößliche Beweise zu erhalten, daß Wagner seine Rechnungen bezahlte, denn seine Feinde behaupteten fortwährend, er thue das nicht. Was waren aber die Sachen, die solche Unsummen kosteten? Die Antwort auf diese Frage ist bereits angedeutet worden und findet sich in sechzehn eigenhändigen Briefen Wagner's an seine Schneiderin, die im Jahre 1877 in Wien für hundert Gulden verkauft und von dem Feuilletonisten Spitzer in der „Neuen Freien Presse" veröffentlicht wurden. Sie bilden in der That merkwürdige Schriftstücke, ebenso wie die Skizzen, die Wagner selbst von gewissen Kleidungsstücken, die er haben wollte, entworfen hatte; er verfährt hier mit der Genauigkeit eines Mitarbeiters und Zeichners einer Modezeichnung. Wir entnehmen daraus, z. B., daß der Componist der „Meistersinger" seine Schlafröcke mit derselben Sorgfalt und Ausführlichkeit entwarf wie seine Opern-Partituren.

Außer dem Schlafrock wurden auch noch viele andere Sachen bestellt: Seide, Sammet und Spitzen, rosa, grün, blau und grau. Immer wurde Muster und Farbe auf das Genaueste angegeben. Wagner ist auch sehr eigen in Bezug auf die Farbentöne.

Eine der Rechnungen schließt 300 Ellen Atlas in dreizehn verschiedenen Farben ein, was 3010 Gulden kostete. Die sechzehn Briefe stammen aus der Zeit von 1864 bis 1868, die ersten sind aus Penzing bei Wien, die anderen aus München und Triebschen datirt.

Wenn das Sokratische: „Lerne dich selbst erkennen" der höchste Maßstab der Weisheit ist, so war Wagner ein sehr weiser Mann, als er an Liszt schrieb: „Ich bin viel mehr

gemacht, in sechs Monaten 60000 Francs durchzubringen, als sie zu verdienen." Seine Vorliebe für das Gute, was das Leben bot, kam schon in seinen Knabenjahren zum Vorschein. Glasenapp erzählt*), daß Richard im Alter von acht Jahren einmal in der seiner Wohnung gegenüberliegenden Orlandischen Conditorei Schiller's Gedichte gegen Windbeutel umtauschte. Präger bemerkte dieses Verlangen nach gewissen Bequemlichkeiten, als Wagner sein Gast in London war, und berichtet, er habe zunächst eine Staffelei verlangt, um stehend arbeiten zu können. Kaum war dieser Wunsch erfüllt, als er ein Daunenkissen für sein Bett forderte. Als er in London anlangte, waren seine Mittel beschränkt, aber trotzdem bestand er immer auf der Befriedigung seiner Wünsche.

An einer anderen Stelle erwähnt Präger die häufigen Anfälle von Rose, die Wagner seit seiner Kindheit erlitten und die sein Nervensystem so zart, empfindlich und reizbar gemacht hatten, wobei er die folgende interessante Enthüllung macht:

„Wagner litt ganz besonders an nervöser Aufregung, welche ihn oft zu Ausbrüchen von einer Heftigkeit verleitete, die nur durch rein physische Ursachen zu erklären war; es war dies Erysipelas, eine Krankheit, deren Folgen ihn immer plagten. . . Das Uebel seiner Hautkrankheiten erlaubte ihm nichts Anderes als Seide auf bloßem Körper zu tragen. Selbst nur Baumwolle mit den Händen zu berühren verursachte ihm einen Schauder durch den ganzen Körper. Er hatte deshalb alle Taschen seiner Kleider von Seide, ebenso das Futter."

Die psychologische und biographische Bedeutung dieser anscheinend unbedeutenden Beobachtung ist groß, denn sie erklärt sowohl Wagner's reizbares Temperament, als auch zum Theil seinen Hang zum Luxus. Sie sollte die Pachydermen unter den Philistern lehren, dünnhäutige geniale Menschen nicht von ihrem Gesichtspunkt zu beurtheilen. Zweifelsohne übten Seide und Sammt, womit Wagner sich bei Tage kleidete und bei Nacht zudeckte, eine beruhigende Wirkung auf seine Nerven aus, die durch übermäßige Arbeit und fortwährende Sorgen und Enttäuschungen überreizt waren.

Das erklärt die Stoffe, in die er sich kleidete, aber nicht die Farben. Wie stand es mit den luxuriösen Möbeln

*) Kürschner's „Wagner-Jahrbuch", 1866, Seite 65.

und den prachtvollen Vorhängen aus Sammet und Seide, die statt der Wände seine Zimmer trennten? Dienten sie auch dazu, seine Nerven zu beruhigen? Im Gegentheil; wahrscheinlich liebte er diese Farben, die er in solcher Pracht nur bei Seide und Sammet finden konnte, weil sie durch ihren Anblick seine Phantasie anregten. Es wurde behauptet, er ändere die Farben seiner Kleidung und Einrichtung in Uebereinstimmung mit der Beschaffenheit der Scenen seiner Opern, an denen er arbeitete. Das mag wahr sein oder nicht, sicher ist es aber, daß diese glänzenden Farben einen erheiternden und anregenden Einfluß auf ihn ausübten. Das trübe, nebelige Winterwetter in der Schweiz machte ihn melancholisch und raubte ihm die Lust zum Arbeiten, während die schimmernden Farben der ihn umgebenden seidenen Stoffe und die glänzende Erleuchtung ihm den düsteren Winter zu überwinden halfen, indem sie die Farbenpracht der Natur und erheiternden Sonnenschein in seine Zimmer zauberten. Ein Psychologiker würde ferner voraussetzen, daß ein Mann, dessen Ohr, wie das keines anderen Sterblichen die zartesten Schattirungen der Töne des Orchesters erkannte, auch entsprechend verfeinert und feinfühlig in der Wahrnehmung der Farben sein würde, und wir haben gesehen, wie wählerisch Wagner in Bezug auf Farben-Schattirungen und Abstufungen war. Es ist daher absurd, diesen Zug nach dem Beispiel seiner Feinde einfach als „weibische Putzsucht", die bei einem Manne „verächtlich" sei, zu behandeln. Es ist richtig, daß derartige ästhetische Schwelgerei nicht mit dem modernen Begriff übereinstimmt, der in dem Manne nur ein zweibeiniges Wesen kennt, das Tabak raucht, Karten spielt, in den Krieg zu ziehen wünscht, die Künste und die Bücher den Weibern überläßt, sich über Politik, Geschäft und Wettrennen unterhält und schwarze Kleider trägt. Geniale Menschen haben sich durch gewisse weibliche Charakterzüge ausgezeichnet; Wagner hatte mehr als eine solche Eigenschaft, und wenn wir auch seine Vorliebe für prachtvolle Atlas-Röcke und Vorhänge als thöricht bezeichnen können, so ist es doch sicher noch viel thörichter, sie zu grimmigen Angriffen auf seinen persönlichen Charakter

zu benutzen, wie dies Spitzer und viele Andere gethan haben.

Molière liebte, wie seine Biographen uns erzählen, üppige Lebensweise und besaß eine kostbare Garderobe. War er deshalb „weibisch"? Waren nicht die Männer überhaupt vor hundert oder mehr Jahren viel putzsüchtiger als die Frauen? Von Haydn wird erzählt, daß er „sich immer mit großer Sorgfalt ankleidete und einen Diamantring an seinen Finger steckte", ehe er sich zum Componiren hinsetzte. Die meisten genialen Menschen haben eine solche Eigenthümlichkeit, wie Schiller zum Beispiel, der nicht arbeiten konnte, wenn nicht ein verfaulter Apfel auf seinem Schreibtisch lag.

Wagner's Briefe an seine Putzmacherin trüben nicht den Adel seines Charakters, sondern bringen ihn noch mehr zur Geltung. Die Thatsache, daß er einen solchen sybaritischen Hang zum Luxus besaß, stellt seinen staunenswerthen Heroismus und seine Selbstverleugnung in noch viel helleres Licht. Wie ein Wunder muß es erscheinen, daß er mit diesen Neigungen ein Vierteljahrhundert lang ein Leben voller Entbehrung, Unbequemlichkeit und Sorge führte, obgleich er einer der reichsten und verwöhntesten Componisten hätte werden können, wenn er seine künstlerischen Ideale über Bord geworfen hätte. Wenn er mehr „Rienzi's" geschrieben hätte, so würde er sich bald im Golde gewälzt haben; wenn er in Paris nur die Einschiebung eines Ballets in den „Tannhäuser" gestattet hätte, so würde er Tausende eingenommen haben. Aber er wich keinen Schritt von dem Wege nach seinen künstlerischen Idealen, weder aus sybaritischen, noch aus irgend welchen anderen Gelüsten. Und das Wunderbarste von Allem war, daß er ein Jahr nach dem anderen an seiner Tetralogie arbeitete, obgleich er überzeugt war, niemals ihre Aufführung zu erleben und ganz gewiß keinen Pfennig für sie zu erhalten. Das nenne ich wahren Adel des Charakters: — wenn man fünfundzwanzig Jahre des Behagens und des Genusses einem künstlerischen Ideal opfert*).

*) Und da ist der Charakter, den jener erstaunliche französische Biograph, Adolph Jullien, „dénué de noblesse" nennt!!

Die Liebe zu Thieren.

Wo Wagner sich auch niederließ, immer liebte er es, von Thieren umgeben zu sein. Die Köchin Vronka sagt in ihrer Beschreibung der Wohnung in Triebschen, nachdem sie die Seltenheit von Besuchern erwähnt hat: „Dann haben wir Hennen, Pfauen, unsere zwei Hunde, die Einem oft noch ein rechter Zeitvertreib sind." Sie erwähnt zwei Hunde, während Mendès, Gautier und Pohl nur von einem sprechen. Zweifelsohne wußte die Köchin das am besten, denn sie mußte die Thiere füttern, aber der „enorme" Neufundländer Ruß war augenscheinlich der bemerkenswerthere von beiden. Pohl sagt von diesem Hunde (der in Bayreuth vergiftet wurde und im Garten der Villa Wahnfried zu den Füßen seines Herrn begraben liegt), er habe ihn bei der Ankunft in Triebschen grimmig angebellt. „Es kostete einige Mühe, bis Stocker, der auf das Signal von Ruß herbeieilte, den treuen Wächter überzeugt hatte, daß ich ein Verehrer des Meisters sei. Später sind wir, Stocker, Ruß und ich, die besten Freunde geworden."

F. Avenarius, der Sohn von Wagner's Stiefschwester, berichtet*) zwei Anekdoten, die beweisen, daß die Liebe zu Thieren wie die zur Natur schon in den Kinderjahren des Meisters zum Ausdruck kam. Als Knabe pflegte er die ganze Stadt zu durchstreifen, um gutmüthige Hunde zu finden und mit ihnen Freundschaft zu schließen. Eines Tages hört er in einem Graben Etwas winseln und fand einen jungen Hund. Da er wußte, daß man ihm nicht gestatten würde, das Thier in's Haus zu bringen, schaffte er es heimlich in sein Schlafzimmer, wo er es fütterte und warm hielt, bis es sich durch sein Winseln verrieth. Ein anderes Mal hörte seine Mutter eigenthümliche quietschende Laute in Richard's Zimmer, konnte aber nicht feststellen, wo sie herkamen. Als der Lehrer kam, um Richard seine Stunden zu geben, fiel ihm ein eigenthümlicher, unangenehmer Geruch auf. Nach-

*) „Allgemeine Zeitung", München.

forschungen führten zur Entdeckung einer ganzen Familie junger Kaninchen in einer Schublade der Commode. „Die armen Dinger würden gestorben sein," entschuldigte sich Richard. Er hatte Luftlöcher für sie gebohrt und seine Schwester hatte das Futter besorgt.

Nur einmal in seinem Leben tödtete er ein Thier zum Vergnügen*) Er schloß sich einer Jagdpartie an und schoß einen Hasen. Das brechende Auge des Thieres traf das seine und erzeugte so tiefes Mitleid bei ihm, daß ihn Nichts bewogen haben könnte, wieder auf die Jagd zu gehen. Der bei dieser Gelegenheit hervorgerufene Eindruck findet einen Widerhall in seiner frühen Oper „Die Feen", wo das Reh von einem Pfeil getroffen wird; und in seinem letzten Werk finden wir die pathetischen Worte, in denen Gurnemanz Parsifal für das Tödten des heiligen Schwans tadelt: „Was that Dir der treue Schwan?" u. s. w. — Worte, die die Pflicht, Mitleid zu empfinden, in beredterer Weise lehren, als die Essays Schopenhauer's, dem Wagner aus angeborener Sympathie in der Anschauung folgte, daß Mitleid das höchste sittliche Gesetz sei.

Mit Ausnahme von dreien („Holländer", „Tristan" und „Meistersinger") kommen in allen Opern Wagner's Thiere auf die Bühne. In „Rienzi", „Tannhäuser", der „Walküre" und „Götterdämmerung", finden wir Pferde, im „Lohengrin" einen Schwan und eine Taube, im „Tannhäuser" Jagdhunde, im „Rheingold" eine Kröte und eine Schlange, in der „Walküre" einen Widder, im „Siegfried" einen Bären, einen Drachen und einen Vogel, in der „Götterdämmerung" Raben und im „Parsifal" einen Schwan. Die Schwäne, das Waldvögelein und der Drachen werden von Musik begleitet, die zu den schönsten und charakteristischsten Theilen jener Opern gehört, und es ist beachtenswerth, daß das Schwan-Motiv aus „Lohengrin" in veränderter Form im „Parsifal" wiederkehrt, gerade wie einige Motive aus „Tristan"

*) Diese und einige andere der hier angeführten Anekdoten erzählt Hans von Wolzogen, der sie von Wagner selbst hatte, in „Wagner und die Thierwelt."

in die „Meistersinger" eingefügt sind, wo Hans Sachs diese Sage erwähnt. In dieser köstlichen Art des Citirens seiner eigenen Werke folgte Wagner dem Vorgange Mozart's, der eine Stelle aus „Figaro" im „Don Juan" anführt, allerdings in diesem Falle in humoristischer Absicht.

Als Wagner in seinem siebzigsten Jahre starb, wurden mehrere interessante künstlerische und litterarische Pläne mit ihm begraben. Einer davon war die Absicht, „Eine Geschichte meiner Hunde" zu schreiben. Das würde unzweifelhaft ein höchst interessantes Buch geworden sein, denn außer an seine Arbeit und wenige intime Freunde schloß sich Wagner an Nichts so eng an wie an seine Hunde. Von seiner frühesten Jugend bis zu seinen letzten Tagen war ein Hund sein steter Begleiter, bei der Arbeit wie bei der Erholung. In Magdeburg hatte er 1834 einen Pudel mit musikalischer Begabung, der ihn zu allen Proben begleitete. Anfänglich durfte der Hund das Parquet betreten, als er sich aber gestattete, die Aufführungen zu „kritisiren", wurde ihm dieses Vorrecht genommen und er mußte am Eingange warten, bis sein Herr nach Hause ging. Wolzogen ist der Ansicht, daß dies derselbe Hund war, von dem Wagner folgende Anekdote erzählte. Bei einem Ausflug in die sächsische Schweiz wollte er einen steilen Felsen der Bastei erklimmen und fürchtete, der Pudel könnte dabei stürzen. Er legte daher ein Taschentuch auf den Boden und befahl dem Hunde, es zu bewachen. Aber das Thier war zu schlau für ihn. Nach kurzem Ueberlegen scharrte es ein Loch in die Erde, verbarg darin das Taschentuch und folgte seinem Herrn in großen Sätzen.

Der Nachfolger dieses Pudels war ein großer Neufundländer, der den Namen Robber führte. Er gehörte einem in Riga wohnhaften englischen Kaufmann, schloß sich aber so eng an Wagner an, folgte ihm Tag und Nacht und schlief auf seiner Thürschwelle, daß er schließlich in die Familie aufgenommen wurde. Auch er begleitete seinen Herrn regelmäßig in die Proben und nahm auf dem Wege stets ein Bad im Canal; da er in Rußland aufgewachsen war, that

er das sogar im Winter, wenn er ein Loch im Eis finden konnte. Seine Laufbahn als musikalischer Kritiker war ebenso kurz wie die seines Vorgängers. Sein Lieblingsplatz war zwischen dem Pult des Dirigenten und dem Contrabaß. Der Musiker, der letzteres Instrument spielte, war der Gegenstand seines stetigen Verdachts, weil er immer den Bogen in seiner Richtung schob. Eines Abends stellte ein kräftiger „Sforzando-" Bogenstrich Robber's Geduld auf eine zu harte Probe, er faßte den Bogen und das Stück wurde durch den Ruf: „Herr Capellmeister, der Hund!" unterbrochen. Robber hatte die Ehre, seinen Herrn auf der stürmischen, beinahe vier Wochen währenden Seereise nach Paris zu begleiten, und ist natürlich der Hund, der in der Novellette „Ein Ende in Paris", die so viele autobiographische Einzelheiten unter dem Mantel der Dichtung enthält, eine so große Rolle spielt. Als sich Robber in London einmal verlaufen hatte, empfand Wagner so tiefen Kummer, wie er ihn nur selten erlitt.

Auf dieses Thier folgte Peps, der berühmteste aller Hunde Wagner's. Er pflegte zu erzählen, Peps habe ihm bei der Composition des „Tannhäuser" geholfen:

„Wenn der Componist zuweilen gar zu unbändig auf's Clavier losschlug und mit aller Macht dazu sang, was zuweilen wohl in's Schreien überging, dann sprang der geängstigte Hund, der hinter ihm auf dem Stuhle oder auf seinen Füßen unter dem Claviere lag, auf und sah seinem lärmenden Herrn ängstlich in's Gesicht, fing auch wohl an selbst zu heulen. Dann mußte Wagner lachen, und er frug seinen Hund: „Was? — Ist Dir das auch nicht recht?" Doch dann streichelte er ihn und nahm seine Pfote freundlich an, mit Puck's Worten versprechend: „Ich will Deinen Befehl sanfter ausführen*)."

In späteren Jahren in Zürich liebte er es, auf seinen Spaziergängen zu seinem Hunde zu sprechen:

„Wenn er mit Peps in Zürich auf die Berge stieg und von da nach dem Himmelsstrich zeigte, wo Deutschland liegt, so fing er an, laut gegen seine Feinde im Vaterland zu eifern, die ihm das Zurückkehren dorthin verweigerten; Peps, der „menschliche Peps", wie er ihn nannte, hörte immer aufmerksam zu und fing dann auch mit an gegen diese Feinde zu eifern, welches er mit lautem Bellen und einer Miene that, als ob er ganz genau wisse, um was es sich handle."

*) Praeger, I, 242, 216.

Peps war auch werthvoll, indem er ihn daran erinnerte, auf sein körperliches Wohlbefinden zu achten. So lesen wir in einem Briefe an Uhlig: „Ich kann nicht mehr und muß in das Freie: Peps läßt mir auch schon keine Ruhe mehr.“ In den Briefen befinden sich noch zahlreiche Bemerkungen über Peps, bald witzig oder satirisch, bald pathetisch.

„Morgen gehe ich auf den Rigi. Peps bellt sehr.“ Aus Lugano: „Ich habe meiner Frau geschrieben, sie möge mit Peps kommen.“ Und in einer Nachschrift zu einem Briefe an Heine: „Peps benieſt es eben.“

Mit einem Wort, Peps wurde als ein Mitglied der Familie betrachtet und behandelt. Wir haben bereits gesehen, daß Liszt bei seinem Besuch in Zürich als höchstes Zeichen der Zuneigung den Schmeichelnamen „Doppel-Peps“ erhielt, den er freudig annahm und seinen nächsten Brief zeichnete: „Dein Doppel-Peps oder Double extrait de Peps oder Double Stout Peps, con doppio movimento sempre crescendo al fffff.“

Wenn Wagner von einer Reise nach Paris oder London zurückkehrte, so vergaß er nie, seiner Frau ein Geschenk mitzubringen, ebensowenig wurde aber Peps übersehen:

„Peps empfing mich freundlichst am Wagen; dafür hab' ich ihm auch ein schönes Halsband mit seinem (so heilig gewordenen!) Namen darauf gravirt, mitgebracht. Er kommt mir nun nicht mehr von der Seite: des Morgens weckt er mich am Bett; es ist ein liebes gutes Thier!“

Aber Peps mußte sterben, wie Alles, was sterblich ist. Er war zu alt, um 1855 mit nach London genommen zu werden, und muß sich während der vier Monate dauernden Abwesenheit des Herrn tief gegrämt haben. Glücklicherweise erlebte er die Heimkehr und begrüßte Wagner mit endloser Freude. Der Tag für die Abreise nach Seelisberg, wo die „Walküre“ vollendet werden sollte, war festgesetzt worden, mußte aber um zwei Tage hinaus geschoben werden, weil Peps krank wurde und starb. Die folgenden Sätze aus einem pathetischen Brief an Praeger gewähren uns einen tiefen

Einblick in Wagner's Herz, eins der weichsten und zartesten, das je in eines Menschen Brust geschlagen:

„Bis zum letzten Athemzuge bezeigte mir das arme Thier eine Liebe, welche rührend war; fast schon im Sterben folgte mir das brechende Auge, wenn ich auch nur einen Schritt machte von seinem Lager. Er starb in der Nacht vom 9. zum 10. in meinen Armen. Am nächsten Tage begruben wir ihn neben dem Hause. Du wirst mitfühlen, wenn ich Dir sage, daß ich mich der Thränen nicht enthalten kann und bitteres Leid fühle, wenn ich bedenke, daß das gute treue Thier mir dreizehn Jahre lang ein steter Gefährte war . . . Und doch giebt es Menschen, denen alles dies nicht nur gleichgiltig, sondern selbst gar lächerlich erscheinen mag."

Vier Jahre vor dem Tode des Hundes hatte sein Herr einen anderen Verlust erlitten, der ihm tiefen Kummer bereitete. Sein „kleiner redender, singender und pfeifender Hausgeist", wie er seinen Papagei Papo nannte, starb gleich nachdem er eine (im Brief Nr. 22 an Uhlig angeführte) Melodie gelernt hatte und sie stets mit „unsäglichem Jubel" pfiff, wenn Wagner nach Hause kam. Der Vogel wurde krank, man wartete zu lange, bis man einen Thierarzt holen ließ, und eines Morgens war er todt:

„Ja, wenn ich Euch sagen könnte, was mir mit diesem Thierchen gestorben ist! Es ist mir ganz gleichgiltig, ob man mich darüber auslacht: was ich empfinde, das empfinde ich nun einmal, und ich habe nicht mehr Lust, meinen Empfindungen Zwang anzuthun; allerdings müßte ich denen, die mich auslachen könnten, Bücher darüber schreiben, um ihnen begreiflich zu machen — was einem Menschen — der mit Allem *nur auf die Phantasie* angewiesen ist — solch ein kleines Geschöpf sein und werden kann. Es ist nun drei Tage her — und Nichts kann mich noch beruhigen: — und so geht's auch meiner Frau: der Vogel war etwas Unwillkürliches zwischen uns und für uns."

Wagner's Liebe zu Thieren bestand nicht nur in dem halb selbstsüchtigen Gefühl, welches die von ihnen erwiderte Neigung uns einflößt. Sie zeigte sich auch in seinem tiefen Mitgefühl für ihre Leiden. Fischgeschichten werden im Allgemeinen nicht für besonders glaubwürdig gehalten, aber die folgende kann als buchstäblich wahr betrachtet werden, da sie mir von Anton Seidl mitgetheilt wurde. Wagner wartete eines Morgens auf dem Bahnhof in Bayreuth auf einen Zug und bemerkte eine Bauernfrau, die einen zugedeckten Korb hielt, der sich fortwährend bewegte. Er ging auf die

Frau zu und fragte sie barsch, was sie in dem Korbe habe. Sie nahm das Tuch weg und zeigte ein Dutzend Fische in den Qualen langsamen Hinsterbens. Wagner brach in eine zornige Tirade gegen das erstaunte Weib aus, nahm sein Taschenmesser und schnitt den Fischen die Köpfe ab. Er regte sich so furchtbar über den Zwischenfall auf, daß er trotz wiederholter Mahnungen den Zug versäumte.

Die grausame Art und Weise, in der Rindvieh geschlachtet wurde, entflammte ihn oft zu hellem Zorn. Als er als Knabe zum ersten Male die Axt auf das Haupt eines Ochsen niederfallen sah und das Stöhnen des armen Thieres hörte, konnten ihn seine Begleiter kaum abhalten, sich auf den Schlächter zu stürzen. In den Straßen Londons gerieth er häufig in Streit mit Kutschern, die ihre Pferde mißhandelten. Eine Wasserfahrt auf dem romantischen Lago Maggiore wurde ihm durch den Anblick von Hühnern und Enten verdorben, die, wie er an Uhlich schrieb,

„so niederträchtig gequält und dem schrecklichsten Verschmachten überlassen wurden, daß mich die scheußliche Gefühllosigkeit dieser Menschen, die immer diesen Anblick vor Augen hatten, neuerdings wieder mit einem rasenden Ingrimm erfüllte. Zu wissen, daß man nur ausgelacht wird, wenn man hier einschreiten wollte!"

Unsere Biographie der Hunde Wagner's ist nicht vollständig, weil wir Nichts über den Wiener Hund Pol und den Bullenbeißer Leo gesagt haben, der seinem Herrn zufällig einen Biß versetzte, was Wagner nicht nur einige Zeit arbeitsunfähig machte, sondern auch zu dem Gerücht Veranlassung gab, er sei von einem tollen Hunde gebissen worden. Wir müssen dieses Capitel aber mit einem hübschen, von Praeger entworfenen Genrebild schließen. Als Wagner 1855 in London war, machte er täglich einen Spaziergang im Regent's-Park:

„Dort auf einer kleinen Brücke konnte man ihn täglich sehen, wie er die Enten fütterte, wozu er immer den Vorrath an Proviant von uns mitnahm. Er kannte die Enten alle, die in einem Schwarme auf den immer wiederkehrenden Freund lauerten und ihm schon von Weitem lärmend entgegenschwammen. Auch hatte er ganz besondere Vorliebe für einen sehr großen und sehr majestätischen Schwan, den er seinen „Lohengrin-Schwan" nannte. Die ungekünstelte ruhige Glück-

seligkeit des großen Denkers in dieser kindlichen Beschäftigung war wahrhaft rührend; man sah ihn da unbeeinflußt von irgend welcher geistigen Aufregung, ruhig und friedlich."

Muthwille und Humor.

Zweifelsohne werden viele Philister die eben beschriebenen Charaktereigenschaften Wagner's für kindisch erklären. Das ist auch die genau richtige Bezeichnung und diese Züge bilden einen der Hauptunterschiede zwischen genialen Menschen und Philistern, d. h. Menschen, die weder selbst genial sind, noch das Genie zu würdigen im Stande sind. In seinem bewunderungswürdigen Capitel über das Genie (das Wagner eben so deutlich wiederspiegelt, wie den Verfasser selbst) sagt Schopenhauer:

„Jedes Kind ist gewissermaßen ein Genie und jedes Genie gewissermaßen ein Kind. Die Verwandtschaft Beider zeigt sich zunächst in der Naivetät und erhabenen Einfalt, welche der Grundzug des echten Genies ist; sie tritt auch außerdem in manchen Zügen an den Tag; so daß eine gewisse Kindlichkeit allerdings zum Charakter des Genies gehört. In Riemer's Mittheilungen über Goethe wird erwähnt, daß Herder und Andere Goethe tadelnd nachsagten, er sei ewig ein großes Kind: gewiß haben sie es mit Recht gesagt, nur nicht mit Recht getadelt*). Auch von Mozart hat es geheißen, er sei zeitlebens ein Kind geblieben. Schlichtegroll's Nekrolog sagt von ihm: „Er wurde früh in seiner Kunst ein Mann; in allen übrigen Verhältnissen aber blieb er beständig ein Kind . . ." Wer nicht zeitlebens gewissermaßen ein großes Kind bleibt, sondern ein ernsthafter, nüchterner, durchweg gesetzter und vernünftiger Mann wird, kann ein sehr nützlicher und tüchtiger Bürger dieser Welt sein, nur nimmermehr ein Genie."

Als Richard Wagner sieben Jahre alt war, schrieb sein Stiefvater einen Brief an Onkel Albert, in dem er klagte, der Junge lasse jeden Tag den Sitz von einem Paar Hosen auf einem Zaune hängen. Wir haben gelesen, wie er seine Mutter erschreckte, indem er die Treppen hinuntersprang oder auf dem Geländer hinabrutschte und andere waghalsige Kunst-

*) Einer seiner Streiche bestand darin, mit dem Großherzog auf dem Marktplatze von Weimar zu stehen und mit einer Peitsche zu knallen, was die Philister für unwürdig erklärten und heftig tadelten. Byron's kindisches Benehmen, das die Philister veranlaßte, ihn für wahnsinnig zu erklären, ist wohl bekannt.

stücke ausführte, ferner, daß er auf das Dach des Schulhauses kletterte, um die Mütze eines Schulkameraden zu holen. Auch hierin war der Knabe der Vater des Mannes. Praeger erzählt zwei charakteristische Anekdoten, die hierher passen:

„Als wir im Hause waren (in Triebschen, 1871), wo wir fortsprachen, sprang Wagner plötzlich auf vom Sopha, und ehe ich begriff, warum, stand er mit dem Kopfe auf dem Sopha, die Beine geradeaus in die Höhe streckend; in demselben Augenblicke kam seine Frau in's Zimmer und rief ihm ängstlich zu: „Aber, lieber Richard!" Er sprang so behende wie ein Tänzer auf die Füße und sagte mit komischem Ernste: „Ich wollte nur dem Praeger zeigen, daß ich mit sechzig Jahren noch auf dem Kopfe stehen kann, das kann er nicht!"

Als Präger einige Jahre früher Wagner in Zürich besuchte, wurde ein Ausflug nach Schaffhausen unternommen. Man blieb im Hôtel über Nacht und als Minna und Praeger zum Frühstück kamen, war Wagner nirgends zu finden. Endlich hörten sie ihre Namen aus der Höhe rufen und sahen Wagner, der auf einem der hoch placirten steinernen Löwen, die den Eingang zum Garten schmückten, saß und den Hut lustig schwenkte. „Wie er so hoch hinaufgekommen war und selbst wie er von da wieder herunterkam, habe ich nie begreifen können; denn als Minna und ich zur hohen Steintreppe hinaufeilten, kam uns Wagner schon entgegengesprungen und antwortete dem Wirthe, der zwar höflich, aber ernstlich vor solchen lebensgefährlichen Versuchen warnte, mit lautem Gelächter und einem „Schon gut, ich wollte nur meinen Freunden zeigen, wie zahm die Schweizer Löwen sind."

Judith Gautier gewährt uns in ihren Erinnerungen an Triebschen einen angenehmen Blick auf dieselbe Eigenschaft:

„Einer der merkwürdigsten Züge Wagner's ist der jugendliche Frohsinn, der so oft zum Durchbruch kommt, und die reizende gute Laune, die sein sturmbewegtes Leben niemals ganz zu unterdrücken vermocht hat. Seine anregende und geistreiche Unterhaltung wird plötzlich, ohne jede vorherige Andeutung, humorvoll und phantasiereich. Er erzählt Anekdoten in der komischsten Art und Weise, mit einer ganz eigenartigen feinen Ironie. In Luzern überraschte er mich durch sein Geschick in körperlichen Uebungen und durch seine große Gewandtheit. Er kletterte auf die höchsten Bäume im Garten, zum Schrecken seiner Frau, die mich dringend bat, ihm nicht zuzusehen, weil er sonst endlose Thorheiten begehen würde."

Wolzogen erzählt, daß Wagner eines Tages in Wahnfried, als Liszt gespielt hatte, wie nur er es konnte, und alle Zuhörer tief ergriffen waren, sich plötzlich auf den Boden warf und auf Händen und Füßen zu dem großen Freunde hinkroch mit den Worten: „Franz, zu Dir darf man nur auf allen Vieren kommen."

Dieser Muthwille kommt auch fortwährend in seinen Briefen zum Durchbruch, besonders in den Anreden und der Unterschrift. Er unterbricht die Monotonie des „Lieber Freund" u. s. w. beständig durch Anreden wie: „Schauspielmusikvorgeigender Mensch"; „Liebster Freund, Bruder und Regisseur"; Lieber alter Sünder"; „O Du allervortrefflichster Mensch, Mann, Bruder, Freund, Chordirector und Notenabschreiber"; „O Du guter väterlicher Bruder"; „Du vielgeplagter Kammermusikus"; „Herrgottstausendsacramenter"; „O, Du böser Mensch (homo malus)"; „O, Du Mensch, homo terribilis (Lin II, 53); „Sancte Francisce! Ora pro nobis"; „Hi-ha-Heine"; „Heinemännel"; „Lieber, alter Spielkamerad!" Wortspiele liebte Wagner beinahe ebenso sehr wie Beethoven. In den Briefen an Fischer finden wir mehr solche Witze, als in denen an Uhlig, möglicher Weise hatte Wagner nicht vergessen, daß der Letztere den durchaus nicht verhüllten Sarkasmus des Briefes Nr. 10, in dem er sein Wohlgefallen an Paris und seine Bewunderung für Meyerbeer schilderte, für heiligen Ernst genommen hatte. Der Schluß dieses Briefes zeigt eine andere Form des Humors, den Wagner in seinen Briefen spielen ließ. Er lautet wie folgt:

„Zu meiner Freude wird jetzt über meinem Haupte Clavier gespielt — jedoch keine Melodie, sondern nur Accompagnement, was für mich den Reiz hat, mich im Melodieerfinden zu üben. — Adieu! Bon jour! Comment vous portez-vous? Agréez l'assurance de la plus haute considération, avec laquelle j'ai l'honneur d'être votre tout-devoué serviteur."

Dieser Brief ist unterzeichnet „Richard Vanier", wie die Franzosen seinen Namen aussprachen. In einem anderen Briefe unterschreibt er sich: „Dein vernünftig gewordener Schwabe". Selbst Krankheit konnte ihm den Humor nicht

rauben, und er benutzte sie zu Wortspielen: „Da habe ich wieder einmal die Gesichts-Rose gehabt; meine Laune aber will doch nicht rosig werden.“ Und als er eines Tages zu krank war, um aufstehen zu können, schrieb er an Uhlig einen Brief im Depeschenstil, der anfängt: „Dieser Brief wird Dir sehr gelegen kommen, denn ich schreibe ihn liegend.“ Er bildet neue Zeitwörter aus den Namen seiner Opern, spricht davon, daß er „etwas vornibelungen wolle“, erzählt, wie er „getannhäusert“ oder „gelohengrint“ hat, „morgen walken wir Küre“ und so weiter. Wenn er Freunden sein Bild oder Exemplare seiner Schriften schenkte, fügte er fast immer eine humoristische Widmung hinzu.

Sein schlagender Witz zeigte sich am deutlichsten bei den Proben. Er fand, daß er durch einen Scherz am wirksamsten und ohne zu beleidigen einen Fehler beseitigen konnte. Als bei einer Probe des „Rienzi“ einmal die Posaunen zu laut bliesen, bemerkte er lächelnd: „Meine Herren, ich glaube kaum, daß ich mich irre, wenn ich behaupte, daß wir uns in Dresden befinden, und daß wir deshalb nicht vor Jericho stehen, wo Ihre geachteten Vorfahren die abnorme Stärke ihrer Lungen bewährten, indem sie die Mauern dort umbliesen*).“ Hinsichtlich der in London eingeführten Mendelssohn'schen Art und Weise, ein Allegro herunter zu rasseln, bemerkte er, in England scheine „die Zeit Musik zu sein“. Die sehr „vollen“ Programme der philharmonischen Concerte, die er dirigiren mußte, erinnerten ihn an den Ruf der Omnibus-Conducteure, daß Alles „voll“ sei, und er nannte sich „Conducteur des philharmonischen Omnibus“. Praeger erzählt, Wagner habe, wenn man ihn mit seinem schlechten

*) Herr Sachleben, einer von Theodor Thomas' Cellisten, erinnert sich einer charakteristischen Aeußerung, die Wagner in Hamburg in einer Probe für ein Concert zum Besten des Bayreuth-Fonds that. Mit pathetischem Humor beklagte Wagner, daß Hamburg so viele schöne und große Gebäude besitze und nicht eine einzige — Baßclarinette. Er stand dicht am Rande der Bühne und wurde gewarnt, er könnte herunterfallen. „Das macht Nichts aus,“ erwiderte er, „hier kann ich doch nur auf einen Juden fallen.“

Clavierspiel und seiner ungeschickten Fingersetzung neckte, stets erklärt, „er spiele viel besser als Berlioz", der nämlich überhaupt nicht Clavier spielen konnte.

In Zürich hatte er die Gewohnheit, wenn er zuerst aufstand, sich an's Clavier zu setzen und Minna zu wecken, indem er „Steh' nur auf, steh' nur auf, Du Schweizerbub'" mit den merkwürdigsten Variationen spielte. Manchmal nahm er eine eben angelangte Leipziger Zeitung in die Hand und setzte seine Frau in Erstaunen, indem er mit der ernstesten Miene von der Welt die haarsträubendsten Neuigkeiten vorlas, bis allzu große Uebertreibung ihn verrieth. Selbst in der dunkelsten Stunde seines Lebens, als er vor seinen Gläubigern nach Stuttgart floh, verließ ihn der Humor nicht. Vor seiner Abreise von Mariafeld sagte er zu dem Dorfbarbier, der ihn rasirt hatte: „Ja, ja, mein Lieber, es hilft Nichts, ich muß jetzt abreisen, Sie sind mir gar zu theuer." Der gute Mann nahm das für Ernst und bat Wagner, nicht deswegen abzureisen, er wolle ihn gerne billiger rasiren. Frau Wille, die diese Anekdote erzählt und häufig Gelegenheit hatte, die humorvollen, sarkastischen und muthwilligen Launen ihres Gastes zu beobachten, citirt die Bemerkung eines englischen Schriftstellers: „There is nothing so pleasant as the nonsense of a man of genius; but no fool should be allowed to hear it."

Wagner's einzige komische Oper.

Erste Aufführung der „Meistersinger".

Die auf den letzten Seiten angeführten Anekdoten bilden eine natürliche Brücke, die uns zu unserer Erzählung zurückbringt. Das große Ereigniß, das jetzt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ist die erste Aufführung der einzigen komischen Oper Wagner's: „Die Meistersinger von Nürnberg". Obgleich er einmal die „Siegfried"-Dichtung einen Text für eine komische Oper nannte und dieses Drama, zumal im ersten Act, einige komische Situationen enthält, kann man es doch kaum ein humoristisches Werk nennen. Jedenfalls sind in den „Meistersingern" Wagner's humoristische und launige Eigenschaften am meisten zum Ausdruck gebracht. Ehe wir aber die Oper selbst beurtheilen, müssen wir einige Ereignisse erwähnen, die sich vor der Aufführung abspielten.

In einem seiner letzten vom 28. März 1868 aus München datirten Briefe an Heine fordert Wagner den alten Freund auf, den bevorstehenden Aufführungen der „Meistersinger" beizuwohnen, und erbietet sich, die Reisekosten zu bezahlen. Er setzt auseinander, daß er noch immer in Triebschen lebe, wo er eine ruhige abgelegene Wohnung habe; und in Bezug auf München fügt er hinzu, daß er nur auf Besuch da sei und davonlaufen würde, sobald „Unterhaltung" und „Zerstreuung" zu sehr überhand nähmen.

Ein anderer Besuch wurde im März 1867 gemacht, um eine Muster-Aufführung des „Lohengrin" zu arrangiren, aber selbst bei dieser Gelegenheit wohnte er nicht in der

Stadt, sondern blieb einige Monate in der früher benutzten Villa am Starnberger See. „Lohengrin" sollte zum ersten Male ohne alle Kürzungen und mit der besten Besetzung, die zu erhalten war, gegeben werden. Aus Berlin kam Betz, aus Nürnberg Frau Mayr, aus Dresden Tichatschek, und Fräulein Mallinger sang die Elsa. Die Proben wurden abgehalten, als ob die Oper noch nie in München aufgeführt worden wäre. Bülow, der wieder eingesetzt worden war, (und dem der König im Jahre vorher einen schmeichelhaften Brief geschrieben hatte, in dem er bedauerte, daß verleumderische Angriffe der Presse zu seiner Entlassung geführt hatten), arbeitete zehn Stunden täglich bei diesen Proben und es wurde sogar behauptet, er schliefe im Theater. Alles schien im besten Zuge zu sein, aber wie gewöhnlich sollten Wagner's Hoffnungen sich nicht so leicht verwirklichen. Merkwürdiger Weise griff drei Mal der König störend ein. Er hatte aus irgend einem Grunde einen Widerwillen gegen Tichatschek gefaßt und befahl, ihn und die Ortrud zu entlassen. An Stelle dieser beiden Künstler wurden zwei junge Sänger, Herr Vogl und Fräulein Thoma (später Frau Vogl) engagirt, die später so reichen Ruhm in Wagner'schen Rollen ernten sollten. Die Vorstellung litt unter der Aenderung nicht und wurde mit großer Begeisterung aufgenommen, aber sobald Wagner abgereist war, wurden die alten Kürzungen wieder eingeführt. Das Publicum war für den vollständigen „Lohengrin" noch nicht reif und selbst eine so bedeutende Autorität wie Albert Niemann hatte erklärt, die Oper sei ohne Kürzungen unmöglich.

Wagner kehrte nach Triebschen zurück, wo er im October die „Meistersinger"-Partitur vollendete. Damals hatte sich seine Lage in mehr als einer Beziehung günstig gestaltet. Nicht nur war es des Königs Wunsch und Wille, die Oper so schnell wie möglich aufzuführen, Wagner hatte auch unter seinen Assistenten drei der begabtesten Musiker des Jahrhunderts. Hans Richter, der in Triebschen die Partitur abgeschrieben hatte, war Chordirector, Hans von Bülow dirigirte und Karl Tausig arrangirte die ganze Partitur für das Clavier,

was er ebenso zufriedenstellend ausführte, wie Bülow es mit dem „Tristan" gethan hatte. Es ließ sich nicht bewerkstelligen, die Oper noch in dem Jahre ihrer Vollendung aufzuführen, aber Richter ging sofort an's Werk, um die schwierigen und wichtigen Chöre einzuüben. Seine Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit läßt sich daraus erkennen, daß nicht weniger als 66 Chorproben vor der ersten Aufführung abgehalten wurden. Eine kleine Gehaltszulage und die wachsende Begeisterung für die Musik machten die Sänger geneigt, sich diesen noch nie dagewesenen Anforderungen an ihre Zeit zu unterwerfen. Bülow war in seinem Ressort nicht weniger energisch. Das Orchester wurde auf achtzig Mann verstärkt und einige der alten Musiker zeitweise durch jüngere ersetzt, und obgleich eine hochgestellte Persönlichkeit über Wagner und Bülow sagte: „Diesen Beiden sei es vollkommen gleichgültig, wenn sie auch über Leichen zu ihrem einmal gesetzten Ziele schritten," so hat man doch Nichts davon gehört, daß ein Violinist oder Trompeter bei dieser Gelegenheit melodischen oder harmonischen Selbstmord begangen hätte oder daß die Partitur gemordet worden wäre. Im Gegentheil spielten die Musiker bei der Aufführung, wie sie nie zuvor gespielt hatten. Chor und Orchester waren bei den ersten Vorstellungen thatsächlich am vollkommensten.

Eine interessante und sehr detaillirte Schilderung der mit den Proben verbundenen Zwischenfälle findet der Leser in Nohl's „Neues Skizzenbuch" (350—385). Hier können nur einige wenige Einzelheiten notirt werden. Hans von Bülow unterschied sich von seinem Vorgänger Lachner unter Anderem dadurch, daß er nie sitzend, sondern am Dirigentenpult stehend dirigirte. Wagner war überall zu gleicher Zeit. Zu diesen Opern, wo „fast jeder Schritt, jedes Kopfschütteln, jede Handbewegung, jede Thüröffnung musikalisch illustrirt ist," war es von größter Wichtigkeit, ein correctes Vorbild für alle Zeiten zu liefern, und der Meister bemühte sich unaufhörlich, jeden Tact mit der richtigen Stellung und Geberde zu begleiten, worin die Sänger ihn zu copiren suchten, allerdings nicht immer mit Erfolg; denn Wagner war ein aus-

gezeichneter Schauspieler und wenn er eine bessere Stimme gehabt hätte, so wäre er ein Darsteller seiner eigenen Werke geworden, dem es Keiner hätte nachmachen können. Nohl schreibt:

„So zeigte er dem durch Sachsens Gesang und Merkerschläge am Ende zur Raserei gebrachten Ständchensänger Beckmesser, auf welche Art er plötzlich vor den „tückischfrechen Schuster" hinzuspringen habe: es war förmlich ein tigerartig zuckend heftiger Satz, den er that, und Herr Hölzel hatte lange Wege, dies auch nur entfernt drastisch anschaulich nachzuahmen."

Außer Hölzl waren Betz, Nachbaur, Schlosser, Mallinger, und Diez an der Aufführung betheiligt, in den Rollen, respective, von Sachs, Walter, David, Eva und Magdalena. Ein Wiener Feuilletonist erzählt:

„Nur wenn Frl. Mallinger singt, pausirt Wagner zuweilen in seinen Vorschriften, horcht mit sichtbarem Vergnügen, trippelt dann, die eine Hand in der Hosentasche, mit kurzen Schritten auf und ab und setzt sich auf den Stuhl, der neben dem Souffleurkasten steht, befriedigt und vergnügt mit dem Kopfe nickend, und mit dem ganzen Gesichte lächelnd. Gefällt ihm aber vom Orchester Etwas nicht, was nicht selten vorkommt, so schnellt er wie von einer Schlange gebissen auf, klatscht mit den Händen, Bülow klopft ab und Wagner ruft in's Orchester: Piano, meine Herren, Piano! Das muß leise, leise, leise wie aus einer anderen Welt heräberklingen! — und das Orchester beginnt auf's Neue. Noch mehr Piano! ruft Wagner und macht dazu eine entsprechende Handbewegung; so, so, so — gut, gut, gut — sehr schöne."

Unter den Berühmtheiten, die den Proben beiwohnten, befanden sich Dingelstedt, Hülsen, Esser, Eckert, Pasdeloup, Kalliwoda, Niemann, Tichatschek, Kirchner, Tausig, Pauline Viardot Garcia, Turgenieff, Schott, Pohl, Hanslick, G. Engel u. s. w. Im Zuschauerraum befanden sich auch einige bekannte Künstler, die entscheiden sollten, ob die für die Decorationen ausgegebenen 45000 Gulden gut verwendet worden seien. Am Ende der letzten Probe sprach der Componist den Mitwirkenden seinen Dank aus und umarmte mehrere von ihnen, während einige der Sänger sich an ihn drängten, um seinen Arm oder seine Schulter zu küssen. Dann wendete er sich an das Orchester und sagte: „Euch habe ich Nichts weiter zu sagen, Ihr seid deutsche Musiker, wir verstehen uns auch ohne Worte," was erneute Freuden- und Dankesworte hervorrief.

Die erste Aufführung fand am 21. Juni 1868 statt. Sie begann um halb sechs Uhr Abends und dauerte vier Stunden und vierzig Minuten, einschließlich der Zwischenacte*). Das Haus war vom Parquet bis zur höchsten Gallerie vollgepfropft und der König befand sich in seiner Loge, in die er Wagner geladen hatte. Es war von vornherein sicher, daß die Aufführung eines neuen Werkes wie die „Meistersinger" vor einem solchen Publicum und nach so sorgfältigen Vorbereitungen herzlich aufgenommen werden würde. Die wichtigsten Nummern wurden lebhaft beklatscht und am Ende des ersten Actes wollten die Rufe nach dem Componisten nicht enden. Wagner war immer abgeneigt, sich dem Publicum zu zeigen. Hier konnte er sich aber nicht verbergen, und auf einen Wink des Königs stand er auf und verbeugte sich. Das rief neue und stärkere Beifallsbezeugungen hervor, aber die Handlung selbst, die Thatsache, daß ein „Bürgerlicher" von der Königlichen Loge aus die Huldigungen des Publicums entgegennahm, wurde von der „Aristokratie" für eine entsetzliche Verletzung der Etikette angesehen. Statt Freude darüber zu empfinden, daß ein König groß genug gewesen war, die Ebenbürtigkeit des Genies anzuerkennen, besprach eine Zeitung in Norddeutschland den Vorfall wie folgt: „Die Selbstüberhebung, die Verachtung des Urtheils der Menge, welche sich durch diese Verbeugung aus der sogenannten Kaiserloge kundgab, gereicht weder ihm (Wagner), noch der Kunst zur Ehre." Von diesem unbedeutenden Zwischenfall abgesehen, war die „Meistersinger"-Première das freudigste Ereigniß und der glänzendste Erfolg, den Wagner erlebte. Eine Anzahl Wieder-

*) Die Musik selbst nahm vier Stunden und drei Minuten in Anspruch; der erste Act dauerte eine Stunde 17 Minuten, der zweite 55 Minuten und der dritte 51 Minuten. R. Pohl theilt diese Zahlen mit, um die Behauptungen von „übermäßiger Länge" zu widerlegen. Wenn diese Angaben auch officiell sind, so darf man nicht vergessen, daß Wagner-Aufführungen durch die Wiederholung immer bedeutend zusammengedrängt werden. Anton Seidl, der keinem Dirigenten als Wagner-Verdolmetscher nachsteht, hat die Oper in New-York wiederholt mit sehr wenigen wesentlichen Kürzungen in drei und einer halben Stunde dirigirt.

holungen fanden statt, und die meisten Opernregisseure, die aus anderen Städten herbeigeeilt waren, machten sofort Arrangements zur Erwerbung des Aufführungsrechts.

Die Handlung der „Meistersinger".

Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert wurden in Europa Dichtkunst und Gesang von den Troubadours in der Provence und den Minnesängern in Deutschland gepflegt. Sie waren meistens Ritter und Edelleute, und auch Könige und Fürsten gehörten zu ihnen. Im Laufe der Zeit verloren aber die höheren Klassen das Interesse an solchen Beschäftigungen und die Pflege der Dichtkunst und des Gesangs wurde von den Handwerkern in den Städten aufgenommen, den Schneidern, Webern, Schuhmachern und anderen Meistern, die Vereine bildeten und in ihnen den „Meistergesang" nach einer langen Reihe feststehender und allgemein angenommener Regeln, die erstaunlich verwickelt und gekünstelt waren, förderten. Einer der Hauptsitze der Meistersinger war Nürnberg, wo es zur Zeit des unsterblichen

Hans Sachs, Schuhmacher und Poet dazu

in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts über 250 gab. In diese malerische Umgebung führt uns Wagner in seiner komischen Oper.

Erster Act. — Die Bühne stellt das Innere der Katharinen-Kirche in Nürnberg dar. Die Gemeinde singt unter Orgelbegleitung den letzten Vers eines feierlichen Chorals. In einer der letzten Bänke sitzt Eva, die Tochter des reichen Goldschmieds Pogner. Ihre Andacht wird durch den jungen Ritter Walther von Stolzing gestört, der an einer Säule lehnt, und dessen bewundernde Blicke und Geberden sie nichts weniger als entrüstet zurückweist. Als die Gemeinde die Kirche verläßt, findet Walther Gelegenheit, zu Eva zu sprechen, die ihre als Begleiterin dienende Amme Magdalene nach dem vergessenen Brusttuch zurückgeschickt hat. Ohne viele Umschweife gesteht der Ritter seine Liebe, hört aber zu seiner

Bestürzung, daß Eva so gut wie verlobt ist, indem sie am folgenden Tage dem Meistersinger gegeben werden soll, der beim Wettsingen den Preis erringt. Aber Eva (die wie alle Heldinnen Wagner's im Geständniß ihrer Liebe so freimüthig wie Julia ist) deutet an, daß sie nur ihm und keinem Anderen den Preis geben werde, komme, was wolle, und geht mit ihrer Begleiterin ab. Walther bleibt zurück, um die Vorbereitungen für die Versammlung der Meistersinger zu beobachten. Vor der Ankunft der Letzteren läßt er sich von David, dem muthwilligen Lehrling Hans Sachs', die Geheimnisse und Regeln der „Tabulatur" erklären, denn er ist fest entschlossen, ein „Meister" zu werden, weil nur ein solcher um Eva's Hand werben kann. David erzählt ihm ausführlich, wie er die Regeln der Tabulatur, d. h. der von den Meistersingern zusammengestellten Gesetzsammlung mit allen ihren Geboten und Verboten vollständig beherrschen und erst die unteren Stufen — Schüler, Singer und Dichter — durchmachen muß, ehe er Meister zu werden hoffen darf, das heißt ein Singer, der seine eigenen Verse in Musik setzen kann. Walther beschließt, den Versuch zu machen, sofort den Meistergrad zu erreichen, und David wird durch dieses erhabene Selbstvertrauen zu dem Ausruf: „O Lene! O Magdalene!" veranlaßt.

Die Meistersinger langen endlich unter den Klängen eines pomphaften Marsches in Gruppen von Zweien und Dreien an. Die Namen werden aufgerufen und Pogner kündigt an, was Walther bereits von Eva gehört hat. Der Ritter tritt nun vor und bittet, behufs Aufnahme in die Zunft geprüft zu werden, was einem der Meistersinger sehr unangenehm ist. Das ist Beckmesser, ein alter, häßlicher, eitler und unangenehmer Mensch, der nicht nur Walther's Nebenbuhler ist, sondern auch, was viel schlimmer ist, bei dem Wettsingen als Kritiker oder „Merker" fungirt und als solcher alle Fehler anzustreichen hat. Um zu beweisen, daß er der begehrten Ehre würdig ist, muß Walther nun ein neues Lied singen; wenn er darin mehr als sieben Mal die 33 Gesetze der Tabulatur übertritt, hat er „versungen". Er

muß sich auf einen Stuhl setzen und Beckmesser stellt sich hinter einen Vorhang, um die Fehler auf der Tafel zu verzeichnen. Walther singt von der Natur, der Liebe und den Frauen, aber noch ehe er das Ende erreicht hat, stürzt Beckmesser, den man fortwährend anstreichen gehört hat, wüthend hervor und zeigt die mit Kreidestrichen bedeckte Tafel. Die Meister stimmen mit ihm überein, daß der Ritter die Prüfung nicht bestanden hat, weil sein Lied von allen überlieferten Formen und Gebräuchen abweicht — „Kein Absatz wo, kein' Coloratur, von Melodie auch nicht eine Spur!" Nur Hans Sachs tritt für ihn ein, er findet das Lied „neu, doch nicht verwirrt" und warnt seine Genossen, nicht eine Sache nach ihren eigenen Regeln zu messen, deren Regeln sie noch gar nicht ergründet haben. Aber trotzdem entscheiden die Meister, Walther habe versungen.

Zweiter Act. — Die Bühne stellt eine enge Straße im alten Nürnberg dar. Links steht das einfache Haus, das Hans Sachs bewohnt, rechts das elegantere Pogner's. Ein Haufen lustiger Lehrbuben treibt seinen Spott mit David, weil sie entdeckt haben, daß er in Magdalene verliebt ist. Eva hat vernommen, daß Walther's Lied für werthlos erklärt wurde, und besucht Sachs, um sich Gewißheit zu verschaffen. Dieser ist Wittwer und fühlt sich selbst zu Eva hingezogen, weiß das aber zu verbergen. Indem er sich den Anschein giebt, als verhöhne er den Ritter: „Freund ihm noch sein! Ihm, vor dem All' sich fühlten so klein!" fordert er Eva's Zorn heraus und verleitet sie, zu gestehen, daß sie Walther liebt, was Sachs längst vermuthet hat. Eva kehrt zurück und trifft den Geliebten, der nach leidenschaftlicher Begrüßung sich bitter über die beschränkten Meister beklagt und ihr zuredet, sich entführen zu lassen, zu welchem Zweck er Pferde am Stadtthor bereit hält. Sachs hat das Gespräch gehört und vereitelt das Vorhaben, indem er die Ladenthür öffnet und einen hellen Lichtschein auf die Straße fallen läßt. Die Liebenden verstecken sich hinter das Gebüsch vor Pogner's Haus. Während sie dort warten, kommt der Nachtwächter mit Spieß und Laterne, bläst sein Horn und

ruft die Stunde. Kaum ist die Gefahr vorüber, als eine größere auftaucht. Beckmesser hatte angekündigt, er werde Eva ein Ständchen bringen, und um ihn zu hintergehen wurde verabredet, Magdalene solle in Eva's Kleidern sich am Fenster zeigen. Beckmesser kommt wie erwartet, aber Sachs, der die Liebenden im Auge behalten hat, trägt seine Schusterbank vor die Thür, beginnt auf einen Schuh zu hämmern und ein lustiges Lied zu singen, das beschreibt, was Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese litt, weil sie barfuß gehen mußte, bis Gott und die Engel für sie Schuhe machten. Der argwöhnische Ritter versteht den Sinn des Liedes nicht und glaubt, Sachs verhöhne die Geliebte, letztere beruhigt ihn aber mit dem Hinweis, daß es sich um eine ganz andere Eva handle. Beckmesser wird immer zorniger, erst bittet er Sachs, ruhig zu sein, dann befiehlt er ihm zu schweigen, und beginnt sein Ständchen mehrmals, aber Sachs fährt fort, auf Beckmesser's Schuhe zu hämmern, denn hatte ihm dieser nicht erst am Morgen vorgeworfen, er vernachlässige seine Arbeit über seiner Dichterei? Die Schuhe müssen bis zum Morgen fertig werden und Sachs räth Beckmesser, sein Lied zu singen, er selbst werde mit dem Hammer auf den Schuhsohlen die Fehler angeben, wie der Andere die des Ritters mit Kreide „gemerkt" habe. Beckmesser beschließt endlich, den Schuster nicht weiter zu beachten, und beginnt sein lächerliches Ständchen, das mit allerlei altmodischen Verzierungen und Wendungen ausgeschmückt ist und von der klimpernden Laute begleitet wird. Der Gesang und Sachsens Hämmern wecken schließlich die Nachbarn auf. David kommt auf die Straße, erkennt Magdalena, die in Eva's Kleidern am Fenster steht, und prügelt Beckmesser unbarmherzig. Die Straße füllt sich schnell mit Gesellen und Lehrbuben, die an der Schlägerei theilnehmen, während das Gekreisch der Frauen aus den Fenstern den Lärm erhöht. Plötzlich ertönt das Horn des Nachtwächters, und schnell wie der Blitz zerstiebt die Menge. Als der Nachtwächter langsam die Straße entlang kommt, sein riesiges Horn tutet und die elfte Stunde verkündet, wirkt

der Contrast in höchstem Grade komisch. Der Vorhang fällt über einen Act, der von wahrem Humor, grotesken Effecten und treffendem Sarkasmus überfließt.

Dritter Act. — Eine tiefernste Stimmung durchdringt die Einführung zum letzten Act. Hans Sachs sitzt in seiner Werkstatt, liest in einem großen Folianten und ergeht sich in pessimistischen Betrachtungen über die Vergangenheit. Er wird von David unterbrochen, der ihm zum Geburtstag gratulirt, den Lehrbuben-Spruch von Sanct Johannes am Jordan singt und dann sehr erfreut forteilt, weil der Meister ihn für sein Auftreten während der letzten Nacht nicht zur Rechenschaft zieht. Walther tritt ein und erzählt Sachs von einem wunderschönen Traum, den er gehabt hat und der unvermuthet sein schönes Preislied wird. Sachs schreibt das Lied sorgfältig auf einem Stück Papier nieder und der Ritter wird auf diese Art in unerwarteter Weise für den bevorstehenden Kampf gerüstet. Nachdem sie sich entfernt haben, um sich zum Fest anzukleiden, tritt Beckmesser ein, findet das Papier auf dem Tisch und steckt es schnell in die Tasche. Ein neues Lied von Sachs! Noch hat er Zeit, es auswendig zu lernen, und damit muß er sicher den Preis gewinnen. Sachs kehrt zurück und entdeckt den Diebstahl, erlaubt Beckmesser aber, das Lied zu behalten und zu benutzen. Der Letztere eilt in wildem Jubel von dannen und Eva tritt ein, reich geschmückt in glänzend weißer Kleidung. Einer ihrer Schuhe paßt ihr nicht ordentlich. Während Sachs den Schaden ausbessert, erscheint Walther, wird von der Schönheit der Geliebten geblendet und singt ihr einen Vers seines Liedes vor. Gleich darauf kommen David und Magdalene und der Aufzug endet mit einem wundervollen Quintett.

Die Scene verwandelt sich und zeigt einen weiten Wiesengrund mit einer imposanten Ansicht der Stadt Nürnberg im Hintergrunde. Die Pegnitz schlängelt sich durch den Plan, buntbeflaggte Boote bringen Männer, Frauen und Kinder in festlichen Gewändern. In und vor den Zelten herrscht fröhliches Getreibe, es wird gesungen und

getanzt. Die Schuster singen von Sanct Crispin, der den Reichen das Leder stahl, um Schuhe für die Armen daraus zu machen; die Schneider erzählen von den Heldenthaten eines der ihrigen, der sich in ein Bockfell einnähen ließ und auf dem Stadtwall hin und her sprang, bis die Feinde die Belagerung aufgaben, und auch die Bäcker singen ihr Lied. Die Meistersinger ziehen unter den Klängen ihres prächtigen Marsches auf die Festwiese. Auf einer aus Rasenstücken schnell geschaffenen Erhöhung nimmt Beckmesser Platz, aber das auf so schmähliche Weise erworbene Lied bringt ihm kein Glück. Er bleibt wiederholt stecken und muß das Manuscript zu Hilfe nehmen. Trotzdem macht er Unsinn aus dem Text und seine Melodie ist eine unübertreffliche Parodie auf den veralteten Stil der Vocalmusik mit seinen bombastischen Verzierungen. Das Volk unterbricht ihn wiederholt mit Ausrufen der Ueberraschung, bis sein Lied schließlich von schallendem Gelächter und Spottrufen übertönt wird. Wüthend wirft er das Papier auf den Boden und erklärt, das Lied sei gar nicht von ihm, sondern von Hans Sachs. Dieser setzt auseinander, das Lied sei durchaus nicht schlecht, nur müsse es richtig gesungen werden. Man einigt sich, den Preis dem Sänger zu geben, der es richtig vortragen kann. Walther tritt vor, erfüllt die Bedingung und gewinnt die Braut. Ein jubelnder Ausbruch des vollen Orchesters und Chors, Schwingen der Hüte und Wehen der Tücher schließt den Act und der Vorhang senkt sich über eine höchst realistische und lebensvolle Darstellung des deutschen Volksfests.

Die Dichtung und die Musik.

Schon diese dürftige Skizze der Handlung muß den Leser überzeugen, daß niemals ein an komischen Zwischenfällen und aufregenden Scenen reicheres Lustspiel geschrieben worden ist, als die „Meistersinger von Nürnberg". Als ein Bild des mittelalterlichen Lebens ist das Werk so realistisch, correct und köstlich wie der beste Roman Walter Scott's. Zwei Quellen, aus denen Wagner Localfarbe in Bezug auf

Handlung und Sprache schöpfte, waren Wagenseil's „Nürnberger Chronik" (1697) und die Werke des Schuhmacher-Poeten Hans Sachs. Lortzing's Oper „Hans Sachs" mag einige Gedanken angeregt haben, aber im Uebrigen sind die „Meistersinger" Wagner's eigene Schöpfung. Und was für eine Schöpfung! Selbst ohne Musik würde der Text ein höchst belustigendes Schauspiel bilden. Keine seiner Dichtungen gewährt uns einen tieferen Einblick in sein hoch dramatisches Genie, die wundervolle Fruchtbarkeit seiner Erfindung und sein scharfes Auge für Bühneneffecte. Der einzige schwere Fehler besteht in dem Hang, zu lange bei den einzelnen Scenen zu beharren, ein Hang, der bei einem Lustspiel schärfer zu verurtheilen ist, als bei einem Trauerspiel. Es darf aber nicht vergessen werden, daß auch hier, wie in allen Wagner'schen Opern, viele Theile nicht so übermäßig ausgesponnen erscheinen, wie man anfänglich denken mag, wenn die Sänger auch gute Schauspieler sind und alle Pointen zur Geltung bringen. Der beste Beweis für die Größe dieser Dichtung ist vielleicht in den zahlreichen Zeilen zu suchen, die als passende Citate für alltägliche Vorkommnisse dienen können, und viele davon werden unzweifelhaft den Weg in den Citatenschatz des deutschen Volkes finden.

Statt dieses Werk Wagner's einzige komische Oper zu nennen, wäre es vielleicht richtiger, es als eine satirische Oper zu bezeichnen, denn es ist nicht in demselben Sinne komisch, in dem einige der Opern Mozart's, Rossini's und Auber's es sind. Der Humor ist durchaus deutsch und Wagnerisch — eine Combination von Muthwillen, übersprudelnder Lebenslust, handgreiflichen Späßen, Wortspielen und Possenreißerei, der es aber an Liebenswürdigkeit, Ernst, Gefühl und selbst Traurigkeit nicht fehlt, wie das in allen bedeutenden Werken der humoristischen Litteratur der Fall ist. Jede Art des Humors ist hier vorhanden, von der feinsten bis zur derbsten, von roher Possenreißerei in der Prügelscene, dem Wortspiel mit Vogelgesangs Namen und der groben Burleske des Ständchens Beckmesser's bis zur viel feineren Persiflage der Rede Kothner's, den lustigen Neckereien der Lehrbuben, dem

Bramarbasiren des Ritters, den übermüthigen Schusterliedern und der feinen Satire Hans Sachsens. In der alle Spielarten umfassenden Mannigfaltigkeit seines Humors erinnert Wagner an Shakespeare. Und doch hat es Leute gegeben, die erklärten, sie könnten nichts Komisches in der Oper finden. Das wundert uns nicht. Die Franzosen sind niemals im Stande gewesen, Shakespeare's Humor zu verstehen; ist aber Shakespeare schuld daran? Im Humor giebt es einen nationalen wie einen individuellen Geschmack. George Eliot sagte: „Die gegenseitige Zuneigung kann keiner härteren Probe unterworfen werden, als einer Verschiedenheit des Geschmacks für Witze." Ein Mensch von guter Erziehung und kosmopolitischer Bildung ergötzt sich am Humor aber desto mehr, je stärkere Lokalfarbe er besitzt, er zuckt nicht über einen Witz die Achseln, weil er französisch, englisch oder deutsch ist oder weil er verräth, daß er aus Paris oder London oder Berlin stammt. Daß das Publicum verschiedener Länder sich an den „Meistersinger"-Späßen ergötzt, weiß ich daraus, daß ich Vorstellungen in New-York, Berlin, Wien und München beigewohnt habe, bei denen das laute Gelächter der zahlreichen Zuhörer die Musik oft übertönte.

Die in den „Meistersingern" enthaltene Satire wird dadurch noch viel interessanter, daß sie biographische Bedeutung besitzt. Wagner selbst betonte in seinen Essays (besonders in der „Mittheilung an meine Freunde") gern das in seinen Opern enthaltene persönliche Element. Wer in seiner komischen Oper nicht zwischen den Zeilen — und in ihnen — lesen kann, daß er hier eine musikalische Autobiographie liefert, genau wie er in den Pariser Novelletten seine eigenen Gefühle und Leiden beschrieb, der muß sehr stumpfsinnig sein. Selbstverständlich war Wagner zu sehr Künstler, um sein Drama durch zu starkes Hervordrängen des biographischen Elements zu verderben, aber man darf sagen, daß Walther mit seiner neuartigen Form der Melodie, welche die pedantischen Regeln der Meistersinger verletzt, die „Zukunftsmusik" repräsentirt. In Beckmesser sehen wir die unwissenden, boshaften und beschränkten Kritiker verkörpert, während der Dichter Hans

Sachs die erleuchtete öffentliche Meinung vertritt, die immer bereit ist, früher als die professionellen Collegen das Genie anzuerkennen. Hans Sachs ist der köstlichste Charakter, den die ganze Opernlitteratur besitzt. Seine Worte sind die markigsten, die Wagner geschrieben hat. Als Walther bei der Prüfung darauf besteht, den dritten Vers seines Liedes noch zu singen, trotzdem Beckmesser und die anderen „Sachverständigen" ihn bereits verurtheilt haben, ruft Sachs aus:

„Das heiß' ich Muth, singt der noch fort!"

was uns an Wagner selbst erinnert, von dem witzig gesagt wurde, daß er das, was die Kritiker als unrichtig verdammten, immer „erst recht that". Es muß auch beachtet werden, daß Sachs allerdings der Vorkämpfer des Originellen und der Neuheit in der Kunst ist, aber wie der wahre Wagner (nicht das von den Kritikern fabricirte Lügengespinst) darauf besteht, der Ritter solle die alten Meister hochhalten: „Verachtet mir die Meister nicht!" Wie köstlich ist auch die Frage der „endlosen" oder „Wald-Melodie" in Sachsens Worten zusammengefaßt:

„Nur mit der Melodei
Seid Ihr ein wenig frei;
Doch sag' ich nicht, daß das ein Fehler sei;
Nur ist's nicht leicht zu behalten,
Und das ärgert uns're Alten!"

Und doch liegt keine Bitterkeit in der Behandlung der Feinde, die Wagner in dieser Oper zur Zielscheibe der Satire macht. Es ist bekannt, daß er unter den kritischen Dornen, die fortwährend in sein Herz gestoßen wurden, furchtbar litt, als er aber Gelegenheit zur Rache bekam, zeigte er dem Publicum die „Beckmessers" nur in ihrem richtigen Lichte als unbewußte Clowns und groteske Thoren. Eine sehr geschickte Anspielung liegt ferner darin, daß Beckmesser nicht nur Walther's Richter, sondern auch sein Nebenbuhler ist und noch besonderen Grund zum Hasse hat, weil dieser den

von ihm erwünschten Preis davontragen will. Um diesen Punkt besonders hervorzuheben, will ich einige Worte anführen, die Pohl in anderer Verbindung ausspricht:

„Die schlechten Operncomponisten sind alle, ohne Ausnahme, Wagner's Gegner . . . Emil Naumann und sein Freund Graf von Hochberg, Max Bruch, Carl Reinecke, Albert Rheinthaler 2c. — Rubinstein nicht zu vergessen, sie alle gerathen in mehr oder weniger verhaltene Wuth, wenn man ihnen von Wagner spricht. Denn Wagner allein ist daran schuld, daß ihre Opern Nichts werth sind. Denn wenn Wagner nicht gewesen wäre, wären sie Etwas. Folglich ist Wagner der Verderb der Kunst. Das ist die Componisten-Logik!"

Amüsant bei dieser Oper ist auch die erwiesene Thatsache, daß einige der Kritiker, die sich mehr oder weniger schuldig fühlen, einst selbst Beckmessers gewesen zu sein, in dieser Beziehung ungemein empfindlich sind und jeden Sänger tadeln, der genug Intelligenz besitzt, die Rolle im Geiste der echten Posse aufzufassen. Wagner verräth durch die ganze Behandlung der Rolle — die Scene an der Tafel, das Stimmen und Klimpern auf der Laute, das in musikalischer wie in schauspielerischer Beziehung lächerliche Benehmen in Hans Sachsens Stube nach der Prügelei und vor Allem die höchst komische Parodie auf das Preislied:

„Morgen ich leuchte in rosigem Schein
Voll Blut und Duft" u. s. w.,

daß er hier einen unbewußt possenhaften Charakter schaffen wollte und nicht etwa den kläglichen, aber würdevollen Stöpsel, den jene Kritiker sehen wollen. Beckmesser ist von Natur ein alberner Bursche, und in diesem Falle werden seine Pedanterie, Anmaßung und Unfähigkeit durch blinde Eifersucht noch in solchem Maße verstärkt, daß er sich in Allem lächerlich macht. Wenn er das nicht thäte, weshalb würde denn dann das Volk ihn laut auslachen und die Meister anrufen: „Was soll das heißen? Ist er nur toll?*)

*) Als im October 1872 die „Meistersinger" in Hamburg einstudirt wurden, schrieb der Sänger Freny an Wagner in Bezug auf die richtige Aufführung dieser Rolle und erhielt folgende Antwort: „Geehrter Herr! Sie sind mit dem Beckmesser ganz richtig daran.

Vielleicht das Staunenswertheste an dieser komischen Oper ist, daß ihre Musik ebenso vollständig von dem tragischen „Tristan" verschieden ist, wie die Dichtung. Ein Vergleich der beiden Werke kann nicht verfehlen, für die Originalität und Vielseitigkeit von Wagner's Genie Bewunderung zu erregen. Während selbstverständlich jeder Tact der Musik seinen Stempel trägt, findet sich in den „Meistersingern" so gut wie Nichts, was an ihren Vorgänger erinnert. Eine Ausnahme macht natürlich die absichtliche Erwähnung der Tristan-Sage durch Hans Sachs, die selbstverständlich das Orchester veranlaßt, einige der Leitmotive aus der „Tristan"-Partitur ertönen zu lassen. In „Tristan und Isolde" ist Alles jähe, ungestüme Leidenschaft, die den Zuhörer kaum Athem schöpfen läßt, die „Meistersinger" aber sind voller Scherz und Frohsinn, naiver Heiterkeit, süßer einfacher Melodien und schneller, belebender Rhythmen. Die Melodie dieser komischen Oper ist ein Wunder in ihrem unerschöpflichen Reichthum. Mozart war gewiß ein großer Melodiker, aber Tappert übertreibt nicht, wenn er sagt, die „Meistersinger" enthielten mehr Melodie als alle Mozart'schen Opern zusammen. Wir dürfen auch fragen, wo sich innerhalb der ganzen Grenzen der Musik ein so seelenvolles Vorspiel findet wie das zum dritten Act dieser Oper? Wo ist eine auserlesenere Melodie als die des Preisliedes? Wo ein polyphones Stück von entzückenderer Schönheit als das Quintett im letzten Act? Wo ein ergreifenderer Choral als der am Anfang der Oper, und wo ein prächtigerer Chor als „Wachet auf!" Und

---

Nur übertreiben Sie das Geckenhafte nicht, es macht sich ganz von selbst, er braucht nicht alt zu sein, viele Menschen sind schon mit 40 Jahren alt. In Allem zeigen sie großen Ernst: der Mann macht nie Spaß, außer wenn er sich lustig stellt. Große Bornirtheit und viel Galle. Nehmen Sie irgend einen boshaften Recensenten zum Muster! Grenzenlose Leidenschaftlichkeit, ohne Kraft, sie von sich zu geben, überschlagene Stimme, wenn er in Zorn geräth. Die äußerst hohen Noten sind natürlich nur heftige oder lächerliche Sprachaccente, kein Gesang. Bitte um große Aufmerksamkeit auf jede Vorschrift und genaue Uebereinstimmung mit dem Orchester bei ihrer Ausführung. Ihr ergebener Richard Wagner. Bayreuth, 25. October 1872."

wie sind alle diese und unzählige andere Melodien durch die ganze Oper hindurch mit einander verwoben, so daß die Musik die Dichtung Wort für Wort wiederspiegelt! Vor Wagner's Zeiten wurde es als die höchste Errungenschaft eines musikalischen Genies betrachtet, nicht einmal eine ganze Symphonie, sondern nur einen symphonischen Satz (der etwa eine Viertelstunde dauert) so zu componiren, daß seine Themen logisch entwickelt und verbunden sind. Hier haben wir aber eine *vierstündige, in allen ihren Theilen organisch verbundene symphonische Partitur*. Man bedenke, wie viel mehr *Genialität für Formen* dazu erforderlich ist, als zur Composition eines Satzes einer Symphonie, und man überlege, wie viel mehr Verstand nöthig ist, um die Bedeutung einer solchen That zu fassen und das Wunderbare in ihr zu begreifen, als um sich einfach von einer Reihe von Opernmelodien, die von einer Orchester-Guitarre begleitet werden, die Ohren kitzeln zu lassen!

Es würde uns zu lange aufhalten, auch nur die hauptsächlichsten Schönheiten der Partitur hervorzuheben. Herbeck, der die Oper bei der ersten Aufführung in Wien dirigirte, erklärte, Wagner würde zu den unsterblichen Componisten gerechnet werden müssen, wenn er weiter Nichts als die Einleitung zum dritten Act geschrieben hätte. Das Vorspiel zum ersten Act ist in seiner Art wohl ebenso schön, es ist aber in Folge der fortwährenden Tempo-Veränderungen viel schwerer richtig wiederzugeben. Eines der fesselndsten Details in der Partitur ist für mich immer jener wundersame Orgelpunkt gewesen, der ertönt, als die Gemeinde die Kirche verläßt, aber meistens übersehen wird, weil sich die Aufmerksamkeit auf das im Vordergrunde vorgehende Liebesgetändel concentrirt. Er bildet eine lang hingezogene Baßnote, die als Drehpunkt für eine Reihe prachtvoller Modulationen dient, welche einer Kirchenorgel mit orchesterartiger Klangfülle und Tonreichthum gleichen. Eine der musikalischen Perlen im zweiten Act ist Hans Sachsens Monolog, bei dem der in Töne umgewandelte Duft des Fliederstrauchs sich über alle Zuhörer verbreitet. Welchen Tonfarben, welchen Modu-

lationen begegnen wir hier! Und wie poetisch schließt dieser Act! Ein Meyerbeer würde ihn, um „Effect" zu erzielen, mit der lärmenden Prügelscene geschlossen haben. Nicht so Wagner. Das Aufgehen des Mondes über der engen, mittelalterlichen Straße, das Erscheinen des furchtsamen alten Nachtwächters mit Spieß und Laterne, während das Orchester duftige Erinnerungen in den Zuschauerraum haucht, ist eine Episode, die an und für sich ihren Schöpfer zu einem der phantasiereichsten und poesievollsten der modernen Dramatiker stempelt.

Der Realismus und die Localfarbe der Scenen, in denen der Nachtwächter erscheint, wird noch bedeutend gehoben, wenn er ein wirkliches Stierhorn bläst, statt daß, wie es in Wien und New-York anfänglich geschah, eine Posaune im Orchester das für ihn thut. Die Töne des echten Stierhorns contrastiren in köstlichster Weise mit den zarten Mondschein-Harmonien, die im Orchester folgen, und Wagner legte sogar noch mehr Werth auf dieses Horn, als auf die klimprige Laute Beckmesser's, für die alle denkbaren Ersatzmittel versucht worden sind, unter Anderem eine Harfe, bei der Papier zwischen die Saiten gelegt war. Aus Luzern schrieb er 1870 an Eckert in Berlin:

„Sorgen Sie jedoch, ich bitte dringend, wenigstens noch für ein wirkliches Stierhorn in Ges, für den Nachtwächter. Dies ist unerläßlich und unersetzlich für eine ganz bestimmte, bedeutende Wirkung." In einem Briefe an Herbeck beschreibt er die drastische Wirkung, die die Scene in München hervorgerufen, und setzt hinzu: „Wenn ich so Etwas vorschreibe, so weiß ich, was ich thue, und in München hätten Sie sich wohl überzeugen können, daß, was ich hier mit dem Tone dieses Naturhornes erziele, ein sehr zur Sache gehöriger und zur wahren Deutlichkeit der Situation dienender Effect ist*)."

*) Wie instinctiv und doch bewußt Wagner bei seiner Instrumentation verfuhr, sehen wir aus folgendem Beispiel aus einem Artikel in dem „Guide Musical" von 1893. Hans Richter, befragt, ob Wagner ihn jemals in Bezug auf die Anwendung der Instrumente zu Rathe gezogen habe, antwortete: „Nein, darüber brauchte Wagner keinen Rath. Er wußte mehr als irgend ein Anderer. Ein einziges Mal aber kam er auf mein Zimmer mit einer noch nassen Seite seiner Partitur und fragte mich: ‚Glauben Sie, daß diese Phrase auf dem Horn in diesem schnellen Tempo gespielt werden kann? Ist sie nicht zu schwierig?' Die Stelle

Der Chor in Wagner's Opern.

Wagner war der Ansicht, daß von allen seinen Dramen die „Meistersinger" außerhalb Deutschlands am meisten Anklang finden würden. Die Zeit hat das bestätigt. In England, Italien und Belgien war dieses Werk das erste der Musikdramen, das sich einbürgerte. Die Gründe dafür sind nicht weit zu suchen. Die „Meistersinger" könnten der „Lohengrin" der dritten Periode genannt werden. Es ist richtig, daß in Bezug auf die Behandlung der Stimmen und des Orchesters, in der Erzeugung von Farben durch die Instrumentirung und besonders in der fortwährenden sinnreichen Verwendung der Leitmotive die „Meistersinger"-Partitur sich von ihrem unmittelbaren Vorgänger nicht unterscheidet, aber in anderer Beziehung ähnelt sie dem „Lohengrin" mehr als dem „Tristan", besonders in den reichlich vorhandenen Chören, lyrischen Episoden und glänzenden Aufzügen. Wie ist dieser Contrast zwischen den „Meistersingern" und „Tristan" zu erklären? Der Unterschied in den Stoffen, von denen einer komisch, der andere tragisch ist, giebt die Aufklärung nicht, denn „Lohengrin" ist auch tragisch. Das Problem ist so schwierig, wie es interessant ist, und seine Lösung wird ein helles Licht auf die Evolution der Genies Wagner's werfen.

In dem Capitel „Wie Wagner componirte" sahen wir, daß seine musikalischen Gedanken gewöhnlich gleichzeitig mit den Versen entstanden. Nun wissen wir, daß die Handlung der „Meistersinger" in demselben Monat wie „Lohengrin" und sogar vor letzterem Werke entworfen wurde. Dieser

---

war das Finale des zweiten Actes der ‚Meistersinger', wo das Horn das Thema des Ständchens Beckmesser's aufnimmt. Ich sah die Passage an und versicherte ihm: ‚Gewiß kann es gespielt werden, aber es wird sonderbar und näselnd klingen.' ‚Vorzüglich,' rief Wagner aus, ‚das ist gerade, was ich beabsichtigt habe. Es wird sicher eine komische Wirkung ausüben.' Ich mußte also mein Horn nehmen und die Stelle mehrmals spielen, jedesmal etwas schneller als vorher. Wagner war entzückt, denn der Effect war genau der von ihm beabsichtigte."

Entwurf wurde beträchtlich verändert, als die Verse fünfzehn Jahre später in Paris geschrieben wurden. Dürfen wir nicht, angesichts des jugendlichen Charakters der „Meistersinger"-Melodien, besonders derjenigen im dritten Act annehmen, daß sie nicht auf die Verse gewartet hatten, sondern in Wagner's Geist schon entstanden, als er im Böhmerwalde den ersten flüchtigen Entwurf ausarbeitete? Die Annahme ist nichts weniger als unwahrscheinlich, da wir aber kein Wort darüber in den Essays oder den Briefen des Componisten finden, muß sie eben eine bloße Vermuthung bleiben. Wir haben indessen noch eine andere und viel bedeutsamere Erklärung für die Aehnlichkeit in dem „populären" Charakter der beiden Opern.

Nach meiner Ueberzeugung verdankt „Lohengrin" seinen großen internationalen Erfolg dem Umstande, daß Wagner, durch die frostige Aufnahme des „Holländer" und „Tannhäuser" verdrossen und erschreckt, einen vorbedachten Versuch machte, dem Publicum auf halbem Wege entgegen zu kommen, nicht etwa durch Concessionen und Inconsequenz, sondern indem er seine Grundsätze genügend erweiterte, um einige populäre Opernelemente aufzunehmen, die er mit seinem eigenen dramatischen Stil zusammenschweißte. Ich vermuthe, daß dasselbe für die „Meistersinger" gilt. Entmuthigt durch die Unmöglichkeit, die Tetralogie zu vollenden, und noch mehr durch das Fehlschlagen aller Bemühungen, „Tristan" innerhalb der ersten sieben Jahre nach seiner Vollendung auf die Bühne zu bringen, befand sich Wagner wieder einmal in derselben zur Versöhnung bereiten Stimmung, in der er den „Lohengrin" componirt hatte. Es war um so leichter, sich dieser Stimmung hinzugeben, als sie mit einem Wechsel in seinem musikalisch-dramatischem Grundsätzen harmonirte. Er hat in seinen Schriften nirgends diesen Umschwung eingestanden, aber die Praxis liefert bessere Beweise als die Theorie: die Partituren der „Meistersinger" und des „Parsifal" — der beiden Werke, die er zuletzt in den Einzelheiten entwarf, bilden beredtere Beweise dieses Widerrufs, als alle theoretischen Essays es könnten.

Dieser Widerruf bezieht sich auf die Benutzung von Ensemble-Stücken, von Duetten, Trios u. s. w. und besonders von Chören. Wir wissen, daß Wagner während seiner ersten beiden Perioden, die mit „Rienzi", resp. mit „Lohengrin" abschlossen, Chöre wie alle anderen Operncomponisten verwendete. In der letzteren Oper übertraf er sogar Alle auf ihrem eigenen Gebiet, nicht nur in Bezug auf die Großartigkeit des Ensembles, sondern auch in seiner gewissenhaften dramatischen Verwendung. Er zog die Choristen nicht bei den Haaren herbei, wenn er den richtigen Zeitpunkt für eine große musikalische Klimax gekommen glaubte, sondern er sorgte immer für die durch die dramatische Handlung geschaffene Berechtigung für ihre Anwesenheit. In den Jahren theoretischen Nachdenkens, die unmittelbar auf „Lohengrin" folgten, gelangte er aber zu dem Schluß, daß selbst unter solchen Bedingungen im Musikdrama kein richtiger Platz für den Chor sei. Er führte aus (IV, 130—134), daß nur die Individualität unser Mitgefühl zu erwecken vermag; Massen können „verblüffen," uns aber nicht interessiren. Der Chor verschwand langsam aus dem griechischen Drama und ist im Shakespeare'schen nicht vorhanden, daher sollte er auch nicht im Musikdrama erscheinen, und deshalb verwendete Wagner ihn in seinen nächstfolgenden fünf Werken — den Nibelungen-Dramen und „Tristan" — nicht.

Dieser Gedankengang erscheint logisch, und die Praxis stimmte zweifelsohne mit den erreichten Folgerungen überein. Aber die Beweisführung hat eine schwache Stelle. Es ist nicht richtig, daß Massen nur „verblüffen" und nicht dramatisch interessiren können. Die tiefen Wirkungen, die die Meininger in Stücken wie „Julius Cäsar" und „Die Hermannsschlacht" erzielt haben, beweisen das Gegentheil. Außerdem können Chöre auch musikalisch interessiren und zwar in hohem Grade, das war es aber, was Wagner für den Augenblick vergessen hatte. Sein Geist befand sich im Zustande der Reaction, er war angeekelt von der gewissenlosen Art und Weise, in der seine Vorgänger in der Oper das Drama ihren musikalischen Zwecken geopfert hatten. Der Chor,

führte er damals aus, scheint die undramatische Wiederholung von Worten nothwendig zu machen, außerdem kann Niemand Worte verstehen, die von fünfzig oder mehr Menschen gleichzeitig gesungen werden, also muß der Chor im Interesse des Dramas abgeschafft werden, was um so eher geschehen kann, als jetzt das symphonische Orchester mit seiner bestimmten Leitmotiv-Sprache die Stelle des moralisirenden und erläuternden griechischen Chors einnimmt.

Hier übersieht Wagner wieder eine wichtige Thatsache. Wenn wir auch zugeben, daß der Chor nicht deutlich verstanden werden kann, so ist kein Grund vorhanden, weshalb er nicht gewissermassen als ein Bestandtheil des Orchesters für Mannigfaltigkeit der Farbe und für die Erreichung von Höhepunkten benutzt werden soll, indem er wie das Orchester seine Beredsamkeit aus den Leitmotiven schöpft. Wagner ließ den Pendel zu weit in der Richtung des Dramas schwingen und übersah dadurch, daß im Musikdrama die Musik ebensogut besondere Rechte hat wie das Drama.

Wie ich aber gesagt habe, erkannte er seinen Irrthum früh genug, um zwei seiner reifsten Werke aus dem Umschwung in seinen Ansichten Vortheile ziehen zu lassen. Außerdem finden wir bei genauerer Betrachtung, daß eigentlich nur zwei seiner Dramen — „Rheingold" und „Siegfried" — der Chöre und Ensemblenummern gänzlich entbehren. In „Siegfried" sind sie nicht nöthig, aber „Rheingold" würde durch die musikalische Verwerthung des im Drama mitwirkenden Chors zweifelsohne gewonnen haben. Selbst „Tristan" hat einen Chor, der allerdings nur einige Tacte singt, die aber einen prachtvollen Effect hervorrufen, wenn sie lebhaft gesungen werden. In der „Walküre" haben wir den unheimlichen und ergreifenden Chor der Walküren, in der „Götterdämmerung" den kräftigen Chor der Mannen Hagen's, im „Parsifal" reiche Mannigfaltigkeit von Chormusik, von den Rittern und den Blumenmädchen gesungen. Auch sehr schöne Ensemble-Stücke finden wir in dieser streng theoretischen Periode, man denke nur an die prachtvollen

Trios der Rheintöchter im „Rheingold" und in der „Götterdämmerung", an die Liebesduette in der „Walküre" und „Siegfried" und sage, ob es in anderen Opern Aehnliches giebt. Was das Quintett in den „Meistersingern" anbetrifft, so werden nur Wenige leugnen, daß es jedes andere jemals geschriebene Quintett vollständig in den Schatten stellt. Dasselbe darf von den prächtigen Chören dieser Oper gesagt werden. Wo fände sich Etwas, was dem Choral am Anfang (mit dem das Liebeständeln im Vordergrund andeutenden köstlichen Zwischenspiel des Orchesters), dem fröhlichen Getreibe der Lehrlinge, den humorvollen Liedern der Schneider, Bäcker und Schuhmacher und vor Allem dem prachtvollen „Wachet auf!" am Ende gleichkäme? Hier ist die Volksstimme in Wahrheit Gottesstimme*).

Beckmesser'sche Kritiken.

Es war ein glücklicher Umstand, daß kein Geringerer als Hans Richter die Chöre in dieser Oper unter sich hatte, die hier eine so wichtige Rolle spielen. Die 66 Proben, auf denen er bestanden hatte, sicherten absolute Vollkommenheit, was viel mit dem in München an den Tag gelegten Enthusiasmus zu thun hatte. Selbst die dort wohnenden Kritiker wurden für einen Augenblick von dem Strom mit fortgerissen und mußten eingestehen, daß die Oper einen populären Erfolg errungen hatte. Sie war unter einem glücklichen Stern geboren worden. Während „Tristan" sieben Jahre auf die erste Aufführung warten mußte und dann zehn weitere Jahre auf München beschränkt blieb, waren die „Meistersinger" innerhalb von acht Monaten nach ihrer Vollendung auf die Bühne gekommen und fanden sofort ihren Weg in andere Städte. Schon im nächsten Jahre (1869) folgten Dresden, Dessau, Carlsruhe, Mannheim und Weimar

*) Die Prügelscene am Schluß des zweiten Actes ist das größte polyphonische Wunder, das je vollbracht wurde. Sie ist erstaunlich schwer und Ehlert hielt sie für unmöglich, weshalb er empfahl, sie auszulassen und eine Pantomime an ihrer Stelle einzuschieben. Aber ich habe diese „unmögliche" Scene sehr häufig in vollkommener Weise dargestellt gesehen. Ehlert's Vorschlag ist absurd.

und ein Jahr später Hannover, Wien, Königsberg und selbst Berlin. Die Kritiker erhielten daher sehr schnell Gelegenheit, ihr Stücklein herzusagen, und sie thaten das nach besten Kräften, blieben auch wie gewöhnlich ihrer unbewußten Mission treu, Amüsement für kommende Geschlechter zu liefern.

Einer der bekanntesten deutschen Kritiker, Otto Gumprecht, sagte von dem Vorspiel zu den „Meistersingern", es sei „eine böse Art Polyphonie, den giftig gewordenen Contrapunkt (!) möchte man sie nennen", und erwähnt weiter, „dies wüste Getümmel haarsträubender Dissonanzen, diesen brutalen Terrorismus des Blechs". Ferdinand Hiller sagt von der Prügelscene: „Das tollste Attentat auf Kunst, Geschmack, Musik und Poesie, welches je dagewesen, ist die Keilerei in den „Meistersingern". „‚Brutal', der einzig richtige Ausdruck für die Musik zum zweiten Finale," schrieb unser alter Freund Dorn. Die Zeitschrift „Europa" nannte die Oper „einen dramatisch-musikalischen Humbug". Die Berliner „Montagzeitung" meinte: „Eine grauenvollere Katzenmusik könnte nicht erzielt werden", und erklärte, die Oper gleiche dem Lärm, der entstehen würde, wenn alle Berliner Leiermänner im Circus Renz versammelt wären und jeder ein anderes Stück spielte. Das „Echo" sprach von der „stimmenmörderischen Partie" des Hans Sachs. Eine andere Zeitung bezeichnete die Partitur als eine „endlose Sandwüste". Dr. J. Castan sagte, eine einzige Cavatine in Rossini's „Barbier von Sevilla" sei mehr werth, als die ganze Wagner'sche Partitur, und war überaus zornig auf den Componisten, weil er sich „erkühnt" hatte, Rossini's „Di tanti palpiti" in dem meckernden Chor der Schneider zu verwenden*).

Zur weiteren Erheiterung wollen wir schließlich sehen, was Dr. Eduard Hanslick, Beckmesser der Musikgeschichte an

*) Tappert berichtet folgende Scene aus einer deutschen Bibliothek: Zeit 1868. Kunde: „Haben Sie Wagner's Meistersinger?" Bibliothekar: „Nein, solchen Schund angeschafft zu haben, könnte ich niemals verantworten. Hätten wir Geld wegzuwerfen, dann würde ich als ‚abschreckendes Beispiel' die Partitur in's Lesezimmer geben."

der Wiener Universität, über Richard Wagner's „Meistersinger" zu sagen hat:

Das Vorspiel ist „ein Musikstück von peinlicher Künstelei und geradezu brutaler Wirkung." „Die Anrede Pogner's fällt wie ein Sonnenstrahl in den langweilig trüben Musiknebel, der bisher allein geherrscht." Bei dem Dialog zwischen Eva und Hans Sachs ist „das Ganze von peinlicher Monotonie und Schwerfälligkeit". Sachsens Schusterlied (Jerum, Jerum) ist „angeblich komisch, erinnert aber mehr an eine gereizte Hyäne, als an einen lustigen Schuster". Sein Spaß (das Hämmern auf die Schuhsohlen) ist „unendlich abgeschmackt". Die Prügelscene am Ende des zweiten Actes wird auf der Bühne „ein wahrhaft brutales Schreien und Lärmen". Sachsen's Wahn-Monolog enthält einige interessante Details, ohne diese „geriethe man in Gefahr, einzunicken". Selbst das melodische Quintett verdankt seine Wirkung lediglich dem Umstande, daß man so lange keine Ensemble-Musik gehört hat: „in irgend einer anderen Oper hätte es keine so ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt". „Was am empfindlichsten auffällt, ist Wagner's Mangel an Humor."

„Im Ausdruck des Komischen ist Wagner's Musik vollends unglücklich; da wird sie regelmäßig gespreizt, überladen, ja widerwärtig." Die Prügelscene ist „gar nicht komisch, sondern nur häßlich und gemein". In dieser Oper ist „die Singstimme für sich allein nicht etwas bloß Unvollkommenes, sondern gar Nichts." Und was das Schlimmste ist, die Partitur ist absolut formlos. Sie ist ein „knochenloser Mollusk." Wir haben hier „das bewußte Auflösen aller festen Formen in ein gestaltloses, ziemlich berauschendes Klingen, das Ersetzen selbstständiger Melodien durch ein vages Melodisiren". „Als Regel gedacht, würden die ‚Meistersinger' das Ende aller Musik bedeuten."

Jensen, Dresden und Wien.

Man vergleiche mit diesen Aeußerungen des professionellen Philisters den Eindruck, den die Oper auf einen genialen Menschen hervorrief — einen, der zu den Größten gehört haben würde, wenn ihn nicht ein früher Tod hinweggerufen hätte. Adolf Jensen hörte diese Oper in München und schrieb darüber einem Freunde, der Eindruck, den sie auf ihn gemacht, sei unbeschreiblich; Thränen seien ihm während des ganzen ersten Actes in den Augen gestanden, und alle seine Adern pochten. Jensen wurde durch die erlangten Eindrücke angeregt, sich selbst mit einer komischen Oper zu versuchen, aber er war durch die Schwindsucht schon zu sehr geschwächt, um das Werk zu unternehmen. Er ging nach Dresden und tödtete sich beinahe durch seine Anstrengungen, Wagner's komischer Oper Anerkennung zu verschaffen. In einem Briefe an Ehlert

spricht er von den Intriguen, die gegen das Werk gesponnen wurden:

„Wie ich aus Allem merke, giebt man sich große Mühe, die Oper durchfallen zu lassen — hält sie sich dennoch, so liegt das an der überzeugenden Wahrheit und Gewalt der Musik, und würde dieses unerwartete Ereigniß gewissen Personen lebhaften Schmerz bereiten."

Jensen that, wie ein Biograph erzählt, sein Möglichstes, um die Sänger zu belehren, er schrieb Briefe an Alle, die er beeinflussen zu können glaubte, er spielte und sang die Partitur Jedem, der zuhören wollte, von Anfang bis zu Ende vor. Und er wurde durch Erfolg belohnt. Ueber fünftausend Bestellungen liefen für die Vorstellung ein, und die „Meistersinger" wurden bald Lieblinge des Dresdener Publicums, obgleich die Vorstellung lange nicht an die Münchener heranreichte.

Aus Jensen's Briefen könnten noch viele Sätze citirt werden, um zu zeigen, wie groß Wagner's Einfluß auf sein Genie war. Ueber sein Opus 40, 41 sagt er, daß man in diesen Liedern vergeblich den alten Jensen suchen würde; Richard Wagner liege jetzt in der Tiefe seines Herzens. Im Jahre 1870 verschaffte er sich die „Tristan"-Partitur und schrieb darauf an einen Freund, daß er acht Tage lang darin in höchster Ekstase schwelgte, ohne das Ende des ersten Actes zu erreichen*).

Es würde zuviel Raum erfordern, wollten wir die Erlebnisse der „Meistersinger" in allen deutschen und außer-

*) Es wird oft behauptet, Wagner werde keine Schule machen. Welcher Unsinn! Alle die jüngeren Componisten gehören, was Modulation, Melodie und Instrumentation anbetrifft, zur „Wagner-Schule", wenn sie auch keine Musik-Dramen mit Leitmotiven schreiben. Der spätere Jensen gehört zur „Wagner-Schule". Alle jetzigen französischen Componisten — Saint-Saëns, Massenet, Bruneau 2c. — sind von Wagner beeinflußt worden. Dasselbe ist bei dem Norweger Grieg der Fall, in dessen Werken man oft Wagner'sche Luft athmet. Der Böhme Dvorak folgte Wagner in Prag mit der Verehrung, die Wagner einst für Weber fühlte, und auf ihn ist der Mantel des Meisters gefallen, was prächtiges Orchester-Colorit anbetrifft. Es ist heut zu Tage kaum möglich, eine Opern- oder Orchester-Partitur in die Hand zu nehmen, ohne die Wirkungen der Wagner'schen „Schule" in Bezug auf Harmonie und Instrumentirung zu erkennen. Sogar feindliche Mächte, wie Brahms und Rubinstein, konnten sich nicht von Wagner'schen Einflüssen ganz frei

deutschen Städten verfolgen. Die Aufführungen in Wien müssen aber kurz erwähnt werden, weil wir in der Biographie Herbeck's einen ausführlichen hochinteressanten Bericht nebst mehreren langen und werthvollen Briefen Wagner's, die schon citirt worden sind, finden. Johann Strauß, (nebenbei gesagt, ein anderes Genie, das, wenigstens was Instrumentation anbetrifft, zur Wagner-„Schule" gehört) hatte 1853 zuerst Bruchstücke aus „Lohengrin" in Wien gespielt, und er war es auch, der zuerst Theile der „Meistersinger" dort spielte. Als die Proben anfingen, wurden die üblichen Wagner-feindlichen Gerüchte verbreitet. Eins davon war: „Die Oper ist so schwer, daß die Direction im letzten Augenblicke von der Aufführung abstehen wird." Ein anderes lautete: „Die Musik ist eine derartige, daß ein Durchfall unausbleiblich erscheint, schon der erste Accord der Ouvertüre ist falsch." Im Zuhörerraum hatte sich eine Clique eingefunden, die den Pariser Jockey-Club durch Heulen, Zischen und Pfeifen nachahmen wollte, was zur Folge hatte, daß Herbeck schrieb: „Zweiter Actschluß wegen kolossalen begeisterten Beifalls und Zischens noch von Niemandem recht gehört." An den folgenden Abenden verschwand aber die Opposition. Wagner hätte gern mitgeholfen, aber er war, aus Furcht, daß seine Anwesenheit zu noch größeren Störungen führen würde, nicht officiell eingeladen worden. Auch war er für den Augenblick nicht nothwendig. Elf Vorstellungen fanden in rascher Reihenfolge statt, und dann wurde die Oper zurückgezogen. Warum? Weil der Sänger des Hans Sachs, Beck, zum Beckmesser geworden war. Er maß Wagner's Kunst mit seinem eigenen Können und behauptete, weiteres Singen der Rolle würde seine Stimme verderben, und ein Sänger, der seinen Platz hätte einnehmen können, war nicht vorhanden.

halten. Aus den Opern von Goldmarck, D'Albert, Richard Strauß lugt überall Wagner hervor. Sogar die Leitmotive sind Mode geworden. Das interessante Buch, „Die moderne Oper" von F. Pfohl (1894) hat als Leitmotiv die Beweisführung, daß alle modernen Componisten, Smetana, Cornelius, Goldmarck ꝛc., auch Verdi und die Jungitaliener unter Wagner'schem Einfluß stehen.

Von München nach Bayreuth.

Rheingold und Walküre in München.

Nachdem die „Meistersinger" auf die Bühne gebracht waren, kehrte Wagner nach Luzern zurück und nahm die zweimal unterbrochene Composition des „Siegfried" wieder auf. Es war seine Absicht, auch das letzte der vier Dramen so schnell wie möglich zu vollenden und dann mit des Königs Unterstützung das Nibelungen-Festspiel zu veranstalten. Aber der König war ein unersättlicher und ungeduldiger Wagnerianer. Er wußte, daß die Vollendung der „Götterdämmerung" ziemlich viel Zeit in Anspruch nehmen würde, und wünschte inzwischen die beiden fertigen Dramen, die schon so lange auf eine Aufführung gewartet hatten, zu hören. Wagner mußte sich diesem Verlangen schließlich fügen und übergab, sehr gegen seinen eigenen Willen, die „Rheingold"-Partitur dem Intendanten von Perfall. Der König hatte den schriftlichen Befehl ertheilt, „Rheingold" in genauer Uebereinstimmung mit Wagner's Angaben gewissenhaft zu insceniren, und die noch nicht dagewesene Summe von 60000 Gulden war auf die Decoration verwendet worden. Der Intendant hatte die Ausführung der Arbeit aber in so unfähige Hände gelegt, daß die complicirte Maschinerie, wie sich bei den Proben herausstellte, nicht nur nicht das war, was Wagner haben wollte, sondern sich sogar als beinahe werthlos herausstellte. Der berühmte Darmstädter Bühnenmaschinist Brandt erklärte nach einer Untersuchung, es sei nicht einmal möglich, Ver-

besserungen anzubringen, sondern der ganze Mechanismus müsse neu angefertigt werden. Unter diesen Umständen weigerte sich Hans Richter, der zum Capellmeister ernannt worden war (Bülow hatte wieder sein Amt niedergelegt), zu dirigiren, und wurde für diese „Insubordination" suspendirt, während der Intendant von Perfall gleichzeitig um seinen Abschied nachsuchte und erklärte, entweder er oder Richter müsse gehen. Sein Organ in der Presse*) machte folgende Bemerkungen:

„Von Perfall stellte das Alternativ: entweder jenen Einfluß für immer gebrochen zu sehen oder — selbst zu gehen . . . . . Ein so bedeutendes Kunstinstitut wie die Münchener Hofbühne darf nicht länger — so ist die allgemeine Meinung — zum Tummelplatz schrankenloser Willkür, intriguanter Anmaßung und knabenhaften Uebermuths gemacht werden, wie ihn die Satelliten des neuen Großkophtas beweisen."

Hans Richter schrieb seinerseits einen langen Brief an eine Münchener Zeitung**), der zu jenen männlichen, beredten Documenten gehört, in denen jede Zeile überzeugend wirkt. Er stellt Perfall's Benehmen in das richtige Licht und sagt von den Proben (Betz, Schlosser und Frau Stehle befanden sich unter den Mitwirkenden):

„Die ärgerlichsten Scenen spielten sich ab; die innige Freude derer, die ein Mißgelingen wünschten, die verzweiflungsvolle Niedergeschlagenheit derer, denen am Gelingen ebensoviel lag, wird jedem Betheiligten unvergeßlich bleiben." Er schließt den Brief mit folgender Erklärung seiner Weigerung, die Aufführung zu dirigiren: „Ich glaube hierbei keineswegs als Wagnerischer Musikdirector, wie die officiöse Presse des Intendanten meint, gehandelt zu haben, sondern einfach als ein Mann von Ehre, der lieber seine Stelle als seine künstlerische Ueberzeugung opfert."

Ein würdiger Schüler seines Meisters! Nach Richter's Rücktritt wurden Lassen, Bülow, Klindworth und Saint-Saëns der Reihe nach aufgefordert, „Rheingold" zu dirigiren, aber sie lehnten sämmtlich ab. Schließlich nahm Wüllner an, und ein paar sehr mangelhafte Proben fanden statt. Unter den Zuhörern befanden sich viele bekannte Per-

*) „Allgemeine Zeitung," 11. September 1869.

**) Abgedruckt in der „Neuen Zeitschrift für Musik", 27. September 1869.

sönlichkeiten, unter Anderen Liszt, Klindworth, Seroff, Sgambati, Langhans, Pasdeloup, Mendès, Saint-Saëns, Brassin, Leroy, Holmes, Dräseke, Joachim, Viardot-Garcia, Bache, Dannreuther u. s. w. Hanslick kam aus Wien herbei und prophezeite, kein anderes Opernhaus werde jemals dieses werthlose und kostspielige Werk aufführen! Wagner's Haltung läßt sich aus folgenden Zeilen eines offenen Briefes, den er an die „Allgemeine Zeitung" richtete, erkennen:

„Daß ich mit der Zurückhaltung meiner persönlichen Mitwirkung keine „von langer Hand gesponnene Intrigue" gegen den Intendanten im Sinne hatte, bewies ich dadurch, daß ich, als die übeln Folgen des führerlosen Unternehmens sich herausstellten, selbst herbeieilte, nicht mehr um meinem Werke zu einer genügenden Aufführung, sondern nur einer die Ehre der Intendanz rettenden Aufführung zu verhelfen."

Diese erste Aufführung fand am 22. September statt und im folgenden Sommer, am 26. Juni 1870, wurde die „Walküre" mit Herrn und Frau Vogl als Siegmund und Sieglinde gegeben. Der musikalische Erfolg war kein größerer als der des „Rheingold", denn der Componist weigerte sich nicht nur, irgend Etwas mit der Münchener Oper zu thun zu haben, er lehnte es sogar ab, dem Intendanten hinsichtlich der Auswahl des Dirigenten und anderer Einzelheiten seinen Rath zu ertheilen. Wüllner dirigirte wieder, hatte aber nicht wie Richter den Vorzug genossen, die Partitur mit dem Componisten durchzustudiren, und dehnte die Tempi derart, daß die Aufführung eine halbe Stunde länger dauerte, als nöthig gewesen wäre. Trotzdem wurde das Werk enthusiastisch aufgenommen, wenn sich auch vereinzeltes Zischen in die Beifallsrufe mischte. Die Neuerung des tiefer gelegten Orchesters (zum Theil den Plänen Wagner's entsprechend), die bei den „Rheingold"-Aufführungen eingeführt worden war, half auch der „Walküre"*). Selbstverständlich erschien auch die übliche Parodie,

*) Ausführliche Berichte über diese Aufführungen finden sich in Pohl's Werken. Herr von Perfall schrieb zur Feier seiner fünfundzwanzigjährigen Intendantur eine Broschüre, worin er sich zu ver-

die diesmal den Titel „Reingold" führte. Ueber das Ergebniß dieser Münchener Aufführungen sagt Wagner selbst (IX, 3,3): „Der Ausfall dieser Versuche ist mir im Näheren unberichtet geblieben, da meine Freunde erkannten, daß ich hiermit zu verschonen wäre."

Zweite Heirath und Siegfried-Idyll.

Die Ehe zwischen Hans von Bülow und Cosima Liszt war nicht glücklich gewesen. Wie der Leser sich erinnern wird, bezeichnete Wagner sie schon 1864 in einem Briefe als „tragisch". Die Beiden wurden im Herbst 1869 geschieden, und am 25. August 1870 heirathete Wagner Cosima. Dazu waren einige Hindernisse zu überwinden, in erster Linie mußte die Frau ihre Confession wechseln. Inzwischen folgte Wagner dem Beispiele, das Liszt, Goethe und andere geniale Menschen in Europa gegeben hatten — ein Beispiel, dessen Ethik zu besprechen hier nicht am Platze wäre. Einige seiner Freunde scheinen diese zweite Ehe nicht gebilligt zu haben, wie aus Aeußerungen Wagner's geschlossen werden darf. Ein besseres Licht werfen die folgenden Auszüge aus einem vom 25. Juni 1870 datirten Brief von Frau Wille auf die Sachlage.

„Gewiß werden wir kommen, denn Sie sollen die Ersten sein, denen wir uns als Vermählte vorstellen. In diesen Stand zu gelangen, hat es eine große Geduld gekostet: was seit Jahren unerläßlich war, sollte sich erst unter Leiden jeder Art zur Lösung bringen. Seit ich Sie zuletzt in München sah, habe ich mein Asyl nicht mehr verlassen, in das sich seitdem auch Diejenige flüchtete, welche zu bezeugen hatte, daß mir wohl zu helfen sei, und das Axiom so manches meiner Freunde, „mir sei nicht zu helfen," unrichtig war. Sie wußte, daß mir zu helfen sei, und hat mir geholfen: Sie hat jeder Schmach getrotzt und jede Verleumdung über sich genommen. Sie hat mir einen wunderbar schönen und kräftigen Sohn geboren, den ich kühn „Siegfried" nennen konnte: der gedeiht nun mit meinem Werke und giebt mir neues, langes Leben, das endlich einen Sinn gefunden hat. So behalfen wir uns denn ohne Welt, der wir uns gänzlich entzogen hatten . . . Nun aber hören Sie: mögen Sie es gerecht und sinnvoll finden, daß wir Ihrer

theidigen sucht. Unter Anderem hebt er hervor, daß unter seiner Leitung 742 Aufführungen Wagner'scher Werke „ohne den geringsten Eingriff in die Originalpartituren" auf der Hofbühne stattfanden.

Einladung erst nachkommen, wenn ich Ihnen die Mutter meines Sohnes auch als meine angetraute Gattin zuführen kann. Dies ist nun endlich nicht mehr fern, und wir hoffen noch vor Fallen des Laubes in Mariafeld einzuschreiten."

Zu Ehren Siegfried's und um dessen Mutter Geburtstag zu feiern, schrieb Wagner sein köstliches Siegfried-Idyll. Es wurde heimlich componirt und die erste Aufführung war eine Ueberraschung für Cosima. Hans Richter brachte die erforderlichen Musiker aus Zürich und übte das Stück mit ihnen in Luzern ein. Am Morgen des Geburtstages stellten sich die Musiker auf der Freitreppe der Villa Triebschen auf, Wagner dirigirte, und Richter blies selbst die Trompete. Es war ein Ständchen, wie es niemals wieder einem Sterblichen zu Theil geworden ist. Das Siegfried-Idyll ist nicht nur eine Composition von hinreißender musikalischer Schönheit, es athmet einen Geist der Läuterung, der Zartheit und Empfindsamkeit, der allein genügen sollte, um alle Schmähungen, die über Wagner's Charakter ausgestreut worden sind, zu widerlegen; nur ein Mensch, dessen innerste Seele von Liebe und Güte erfüllt war, konnte ein solches Idyll schreiben. Und noch dazu mit so einfachen Mitteln! Wenn Wagner für seine Tragödien ein Orchester von sechzig bis hundert Mann verlangt, so ist das berechtigt. Im Siegfried-Idyll hat er aber bewiesen, daß er Musik, die ebenso zart und melodisch wie die Schubert's und ebenso reich an köstlichem Colorit wie jeder Theil seiner eigenen Musikdramen ist, mit einem winzigen Orchester, das nur aus Saiten- und Holzblas-Instrumenten, einer Trompete und zwei Hörnern besteht, hervorbringen kann.

Die hauptsächlichsten Themen sind der „Siegfried"-Partitur entnommen, mit deren Vollendung er damals beschäftigt war. Diese bringt er immer wieder in mannigfaltigen Combinationen und Farben zum Ausdruck, bis sie glitzern und glänzen wie eine Kette von Juwelen. Das alte deutsche Wiegenlied: „Schlaf', mein Kindchen, schlaf" wird ebenfalls als ein Thema verwendet. Die Unschuld und Glückseligkeit des Kinderlebens ist niemals so vollendet

abgespiegelt worden wie in diesem Idyll. Es ist nicht etwa nur ein Wiegenlied für Orchester, es ist die Verkörperung der Vater- und Gattenliebe. Aber wie wenige Dirigenten und Orchester sind im Stande, die ganze Zärtlichkeit, Schönheit und Farbenpracht dieses einfachen Stückes zum Ausdruck zu bringen! Es war ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt, und lange Jahre hindurch ließ es der Componist nur gelegentlich spielen, um intimen persönlichen Freunden einen Genuß zu bereiten. Im Jahre 1878 erschien die Partitur mit Frau Cosima's Erlaubniß bei Schott.

Schopenhauer und Wagner.

Weshalb werden Ruhm und sogar die Mittel zur Fristung des Lebens genialen Menschen fast immer von ihren Zeitgenossen versagt? Auf diese Frage antwortete Lombroso in seinem Werk, „Der geniale Mensch": „Der Grund dafür ist darin zu suchen . . . . ., daß geniale Menschen Tact und Mäßigung im Sinne des praktischen Lebens entbehren, also die Tugenden, die allein im socialen Verkehr nützlich sind." In der Periode, die wir jetzt erreicht haben, legte Wagner wiederholt diesen Mangel an Tact und Mäßigung an den Tag. Als seine „Meistersinger" ihren Weg durch Deutschland machten und es weise gewesen wäre, seine Ansichten im Hintergrund zu halten und sich durch jene herrliche Musik vertreten zu lassen, ließ er sich dazu hinreißen, sein Essay über das „Judenthum in der Musik" mit verschlimmernden Zusätzen wieder zu veröffentlichen, obgleich er sehr wohl wußte, daß die deutsche Presse so gut wie ganz in den Händen von Juden war, und gleich darauf ließ er sein Essay „Ueber das Dirigiren" erscheinen, das eine vernichtende Kritik der damals üblichen jüdisch-Mendelssohnischen Art der Interpretation der deutschen Classiker bildete. Das war wohl eine muthige That, aber vom persönlichen Standpunkt aus sehr unklug, denn er mußte wissen, daß der dadurch hervorgerufene Sturm von Protesten die Gestalt neuer Angriffe auf seine Musik, seine Theorieen und seine Person annehmen würde. Die Heftigkeit dieses Sturmes der Ent-

rüstung kann daraus beurtheilt werden, daß nach Glasenapp mindestens 170 Erwiderungen auf das „Judenthum" veröffentlicht wurden. Es ist richtig, daß Wagner nicht daran dachte, seine neuen Essays würden einen solchen Wirbelwind erzeugen, weil fast alle ihre Vorgänger mit gänzlichem Stillschweigen aufgenommen worden waren, es ist aber kein Grund zu der Annahme vorhanden, daß er anders gehandelt haben würde, wenn er die Folgen vorausgesehen hätte. Reformatoren sind niemals diplomatisch.

Etwa einen Monat nach seiner Verheirathung folgte ein anderes Essay, eine bemerkenswerthe Abhandlung über Beethoven (IX, 77—151), die als Beitrag zur Feier des hundertjährigen Geburtstags jenes Componisten verfaßt wurde. Bei dem glänzenden Tribut, der hier dem Genie Beethoven's gezollt wird, brauchen wir nicht zu verweilen; was uns aber interessirt, ist die Thatsache, daß Wagner in diesem Essay Schopenhauer's Philosophie der Musik formell acceptirt und in beträchtlicher Länge entwickelt. Das ist befremdend, denn Schopenhauer war in Bezug auf Musik ein vollständiger Ignorant, und sein Geschmack war demjenigen Wagner's direct entgegengesetzt. Man könnte sie in einem Satz zusammenfassen: Die Flöte war sein Lieblingsinstrument und Rossini sein Lieblingscomponist. Hier sind einige seiner komischen Ansichten:

„Ich halte die Melodie für den Kern der Musik, zu welchem die Harmonie sich verhält wie zum Braten die Sauce" (was in Bezug auf Rossini richtig ist, aber nicht in Bezug auf gute Musik). „Die längste Dauer einer Oper sollte zwei Stunden sein." „Die höhnende Verachtung, mit welcher der große Rossini bisweilen den Text behandelt hat, ist, wenn auch nicht zu loben, doch echt musikalisch." „Eine gedrängte, geist- und gedankenvolle Poesie verträgt der Operntext gar nicht, weil einem solchen die Composition nicht nachkommen kann."

Wie konnte Wagner das Banner eines derartigen Musikphilosophen auf sein Essay über Beethoven pflanzen? Weil Schopenhauer eine metaphysische Theorie hinsichtlich der Natur und des Wesens der Musik entwickelt hat, die natürlicher Weise die Billigung eines Musikers finden muß. Nach der Ansicht des großen Pessimisten steht die Musik ganz

allein unter den Künsten und weit über ihnen. Denn die anderen Künste spiegeln nur die sichtbaren Erscheinungen der Welt wieder, während die Musik uns das enthüllt, was allen Erscheinungen zu Grunde liegt: den Willen, das „Ding an sich", das Unwißbare oder was für einen Namen Metaphysiker dafür zu wählen für gut finden. Andere Künste, sagt Schopenhauer, geben uns nur den Schatten, die Musik giebt uns das Wesen. Die Sprache der Musik ist überall verständlich, gerade wie die Gefühlsausbrüche der Freude und des Schmerzes. Diese metaphysischen Speculationen, deren primitive Psychologie nachzuweisen hier nicht der Platz ist, adoptirt und führt Wagner weiter aus, indem er sie mit Schopenhauer's unwissenschaftlichen und lächerlichen Somnambulismus- und Traum-Speculationen verbindet und mit ihrer Hilfe die Phänomena musikalischer Inspiration im Allgemeinen und das Genie Beethoven's im Besonderen zu erklären sucht. Glücklicherweise ist nur ein Theil des Beethoven-Essays mit diesem verworrenen Zeug angefüllt und der Rest ist sehr anregender und werthvoller Lesestoff, besonders die Betrachtungen über musikalische Form, über die in den Beethoven'schen Symphonien zum Ausdruck gebrachten Gefühlserregungen und den Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Schönen.

Abgesehen von dieser eben erwähnten fundamentalen metaphysischen Lehre findet sich kein einziger musikalischer Berührungspunkt zwischen Schopenhauer und Wagner. Auch in den Dichtungen ist der Einfluß des Philosophen in weit geringerem Maße erkennbar, als viele Besprecher angenommen haben. Der Brief an Liszt, in dem er zum ersten Male über seine Entdeckung Schopenhauer's in Begeisterung geräth, ist nach der Vollendung der Nibelungen-Dichtung geschrieben. „Tristan" enthält, wie wir gesehen haben, weniger Schopenhauer'sche als pantheistische Gedanken, die jener Philosoph verwirft. In den „Meistersingern" könnte der „Wahn"-Monolog Hans Sachsens vielleicht mit einer Seite (II, 693) der „Welt als Wille und Vorstellung" in Verbindung gebracht werden, aber das ist von gar keiner Bedeutung.

Schopenhauer's hauptsächlichster Gedanke — die Verneinung des Willens zum Leben — war für Wagner nicht neu (siehe Nr. 168 des Briefwechsels mit Liszt), und der einzige Punkt, wo Schopenhauer's Einfluß wirklich hervorstechend zu sein scheint, ist der ethische Gedanke des Mitleids, der „Parsifal" zu Grunde liegt („Durch Mitleid wissend, der reine Thor"), obgleich wir auch diesem ethischen Motiv bereits in Brünnhilde's Handlungsweise in dramatischer Form begegnet sind. Im Brief Nr. 190 an Liszt liefert Wagner eine Synopsis der Anschauungen Schopenhauer's über Mitleid, die Verneinung des Willens u. s. w., die jedem Gymnasiasten bei seiner Abgangsprüfung ein vorzügliches Zeugniß verschaffen würde, aber er zeigt darin weder die Knappheit und lebendige Bildersprache seines Vorbildes, noch die seiner eigenen Schriften über die Musik und das Drama. Wagner war in der Philosophie beinahe ebenso vollständig Dilettant wie Schopenhauer in Bezug auf Musik, und die Neigung einiger fanatischen Bewunderer in Deutschland, ihn als einen großen Philosophen zu verehren, ist absurd.

Was dachte Schopenhauer von Wagner? Als Wagner 1854 einige Abzüge der Nibelungen-Dichtung zur Vertheilung an seine Freunde drucken ließ, schickte er auch ein Exemplar an Schopenhauer, der es in einem Briefe an Frauenstedt*) nennt:

„ein Buch von Richard Wagner, welches nicht im Buchhandel, sondern blos für Freunde gedruckt ist, auf superbem dickem Papier und sauber gebunden: es heißt „Der Ring des Nibelungen," ist eine Folge von vier Opern, die er einst componiren will, — wohl das eigentliche Kunstwerk der Zukunft: scheint sehr phantastisch zu sein, habe erst das Vorspiel gelesen: werde weiter sehen. Kein Brief dabei, sondern blos eingeschrieben: „Aus Verehrung und Dankbarkeit."

Vor ein paar Jahren fand ein Berliner Journalist dieses Buch und entdeckte darin eine Menge mit Bleistift geschriebener Randbemerkungen, in denen Verbesserungen vorgeschlagen (Wagner selbst nahm in der durchgesehenen Revision viele Aenderungen vor) und worin gewisse veraltete

*) „Memorabilien," Seite 636.

sprachliche und musikalische Ausdrucksweisen getadelt wurden, denn Schopenhauer war ein Purist und Pedant in Bezug auf die Sprache und hatte vergessen oder wußte vielleicht garnicht, daß Goethe derartige veraltete Ausdrücke viel häufiger benützte als Wagner, während sie doch im Musik-Drama viel eher zu rechtfertigen sind, als in einer rein litterarischen Dichtung. Ein ungeschlachtes Wort entlockt ihm die Bemerkung: „Er hat keine Ohren, der taube Musiker." Der Schluß des ersten Acts der „Walküre" gefiel ihm nicht, und er schrieb hinter die Worte: „Der Vorhang fällt schnell": „Denn es ist hohe Zeit." Im „Siegfried" finden wir die wenigsten Randbemerkungen und im großen Ganzen scheint die Dichtung einen guten Eindruck gemacht zu haben, was wir daraus schließen dürfen, daß Wagner einmal zu Frau Wille, deren Mann jedes Jahr Schopenhauer in Frankfurt besuchte, sagte:

„Erinnern Sie sich, was er mir einmal als Gruß von Schopenhauer mitbrachte? ‚Sagen Sie Ihrem Freunde Wagner in meinem Namen Dank für die Zusendung seiner Nibelungen, allein er solle die Musik an den Nagel hängen, er hat mehr Genie zum Dichter! Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu!' „Meinen Sie," fügte Wagner hinzu, „ich hätte dieses dem Philosophen nachgetragen?"

Er that es nicht, er zeigte sich in dieser Beziehung vielmehr als der größere Mensch, denn er war im Stande, Schopenhauer zu würdigen, was dieser nicht für ihn thun konnte.

Ein thörichtes Libretto.

Eine der Charakterschwächen Wagner's war seine Neigung, sich mit Politik abzugeben. Man sollte meinen, seine Dresdner Erfahrungen, die ihn dreizehn Jahre aus dem einzigen Lande verbannten, in dem seine Kunst hätte gedeihen können, würden ihn von dieser Schwäche geheilt haben. Das war aber nicht der Fall. Er mußte wieder eine Dummheit begehen und Frankreich so unmöglich für sich machen, wie er früher Deutschland sich verschlossen hatte. Im Jahre 1868 vergeudete er werthvolle Zeit an ein über hundert Seiten langes, langweiliges Essay über

„Deutsche Kunst und deutsche Politik“ (VIII, 41—158). Der Umstand, daß die Schrift erst in der Form einer Reihe von Feuilletons in einer von seinem Freunde Röckel gegründeten Zeitschrift erschien, erklärt ihren weitschweifigen Charakter. Sie enthält einige klare und anregende Abschnitte, aber nur ein kräftiger deutscher Magen könnte die schwülstige metaphysische Ausdrucksweise verdauen; außerdem behandelt sie Fragen, die sich mit dem Staat, der Kirche, den Schulen u. s. w. beschäftigen, also nur lokales und augenblickliches Interesse hatten. Das hauptsächlichste Thema ist aber ein Angriff auf Frankreich oder richtiger auf die Unterjochung des deutschen durch den französischen Geschmack. Wagner weist nach, daß die französische Form der Civilisation seit Jahrhunderten in Deutschland geherrscht hat, weil sie von den Fürsten ausschließlich gefördert wurde, während deutsche Litteratur und Kunst dahinsiechten und ihr Dasein nur den heldenmüthigen Anstrengungen vereinzelter genialer Männer verdankten. Diesen französischen Einfluß verurtheilt Wagner und verlangt, daß eine echt deutsche Civilisation an seine Stelle treten solle. Die von ihm eingenommene Stellung war in der Hauptsache unzweifelhaft richtig, denn die von den Deutschen nachgeahmten französischen Moden und Gebräuche wurden natürlich zur reinen Caricatur, und er wußte, daß die Deutschen Besseres schaffen konnten, wenn sie sich bemühten, originell zu sein. In der Besprechung der Einzelheiten ließ er aber die Feder mit dem Tactgefühl in einer Weise durchgehen, die die Franzosen mit Recht beleidigt haben würde, wenn sie ein so schwerfälliges und weitschweifiges Essay gelesen hätten. Seine eingestreuten Bemerkungen über „Faust“ zum Beispiel machten Gounod zu seinem lebenslänglichen Feinde, obgleich der französische Componist, wenn er hätte deutsch lesen können, jedenfalls verstanden haben würde, daß Wagner's Bemerkungen sich weniger auf die Musik, als auf das Libretto bezogen, von dem auch Berlioz gesagt hat, „daß es wunderbare musikalische Situationen zerstört, die man hätte erfinden müssen, wenn Goethe selbst sie nicht schon erfunden hätte.“

Der in diesem Essay verarbeitete Stoff gährte augenscheinlich noch in Wagner's Kopf, als zwei Jahre später die Deutschen vor Paris standen. Jetzt war endlich Hoffnung vorhanden, daß Deutschland nach Niederwerfung Frankreichs auch die gekünstelte Nachahmung der Franzosen in der Kunst und den Sitten abschütteln würde. In der durch diesen Gedanken erzeugten Freude schrieb er Ende 1870 innerhalb weniger Tage in großer Eile ein Libretto für eine musikalische Posse à la Offenbach, die er „Eine Capitulation" nannte (IX, 7—50). Ein junger Musiker, der versprochen hatte, die Musik zu schreiben, schien sich erleichtert zu fühlen, als der Text von den Theatern zurückgewiesen wurde. Und diese Abweisung war wirklich verdient, denn es ist eins der thörichtsten aller je geschaffenen Libretti und es scheint beinahe unglaublich, daß der Verfasser jenes humoristischen Meisterwerks, der „Meistersinger", es geschrieben haben sollte. Die handelnden Personen sind Victor Hugo, Jules Favre, Ferry, Simon, Gambetta, Offenbach, Perrin u. s. w. Luftballons spielen eine große Rolle und einer der Chöre besteht aus riesigen Ratten, die sich später in Balleteusen verwandeln. Das Kaliber der Witze läßt sich nach folgendem Wortspiel beurtheilen: Mottu ruft: „A présent, jurez!" worauf Keller antwortet: „Schüré ist nicht da!" Am Schluß hält Victor Hugo eine lange Rede, in der erklärt: „Als Feinde nicht nehmet Ihr Paris, doch schenken wir's Euch als amis" — mit allen seinen Cafés, Restaurants, dem Bal Mabile, den Geheimnissen von Paris, Poudre de riz Chignons u. s. w. An dem letzten Chor betheiligen sich die Intendanten der deutschen Theater, die ungeschickt tanzen und in Folge dessen ausgelacht werden. Und aus solchen albernen Witzen besteht die ganze Posse.

Wagner war augenscheinlich als Nachahmer der Librettisten Offenbach's nicht erfolgreicher, als Offenbach selbst gewesen wäre, wenn er „Parsifal" hätte componiren wollen. Es muß aber zugestanden werden, daß, so thöricht dieses Libretto auch ist, es nicht halb so albern ist wie der Lärm, den die französischen Chauvinisten zwanzig Jahre lang

darüber aufführten. Gerade wie eine Bande pöbelhafter „Aristokraten" 1861 Paris daran hinderte, den „Tannhäuser" zu hören, so wurden während der 21 Jahre, die der Veröffentlichung der „Capitulation" folgten, alle Versuche, eine andere Wagner'sche Oper in Paris aufzuführen, durch eine Bande von Gassenbuben und Chauvinisten vereitelt, obgleich alle vernünftigen Menschen, dagegen protestirten, und der „Figaro" erklärte, diese Handlungsweise sei kein Beweis von Patriotismus, sondern von „Patriotitis". Wie die Pariser inzwischen nach einer Wagner-Oper dürsteten, kann daraus ersehen werden, daß nach der ersten, unter Polizeischutz am 16. September 1891 erfolgten Aufführung des „Lohengrin" die Oper innerhalb eines Jahres (bis zum 15. September 1892) nicht weniger als 61 Aufführungen erlebte. Die höchste Einnahme betrug 23 000, die niedrigste 14 300 Francs, und im Ganzen wurden 1 097 320 Francs 51 Centimes*) eingenommen. Wenn die Große Oper in einem Jahre solche Einnahmen mit einer Oper Wagner's erzielte, wieviel hatte sie dann dadurch verloren, daß sie genau ein halbes Jahrhundert wartete, ehe sie eines seiner Werke aufführte**)? Dieser riesige Verlust an Geld und Genuß wurde durch die thörichte „Capitulation" verursacht, deren hauptsächlichste Pointe sich außerdem — und das ist das einzige Komische an der Posse — nicht gegen die Franzosen, sondern gegen die Deutschen und besonders die deutschen Theaterdirectoren richtete. Wagner selbst sagt in der Vorrede:

„Mein Sujet zieht keine andere Seite der Franzosen an's Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutschen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen als jene, welche in allen ihren Thorheiten sich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derselben sogar bis tief unter die Lächerlichkeit herabsinken."

*) Dies sind die officiellen Ziffern, die ich der Gefälligkeit der Direction des beaux Arts verdanke.

**) Wir lassen hier die drei „Tannhäuser"-Aufführungen von 1861, und die elf unvollkommenen Aufführungen des „Rienzi", die Pasdeloup 1869 veranstaltete, unbeachtet. Letzteren folgte damals eine Parodie, betitelt „Rien".

Die Beschuldigung, es sei gemein gewesen, einen am Boden liegenden Feind zu verhöhnen, kann mit dem Hinweis zurückgewiesen werden, daß zur Zeit der Abfassung der Posse das Schicksal der Stadt Paris noch nicht entschieden war. Außerdem ist die Spitze des Spottes in erster Linie gegen die Regierung der Nationalvertheidigung gerichtet, wie Servières richtig bemerkt, der hinzufügt:

„Es würde wahrlich zu viel verlangt sein, von einem Fremden, dem wir in schmählichster Weise guten Grund zur Klage gegeben hatten, mehr Zurückhaltung und guten Geschmack zu fordern, als von den Redacteuren des „Figaro" oder des „Vie Parisienne". Was für eine französische Zeitung vollständig erlaubt erschien, wurde ungeheuerlich, unedel und empörend, wenn es aus der Feder eines von uns beleidigten und durch die Triumphe seiner Landsleute begeisterten Deutschen floß."*)

Der Kaisermarsch und Erfolge im Ausland.

So groß Wagner's Patriotismus auch war, er verleitete ihn nicht, den Werth deutscher Erzeugnisse zu überschätzen. Er erkannte bereitwilligst an, daß die „Marseillaise" ein schöneres Lied sei als die „Wacht am Rhein", er sprach sogar sein Erstaunen darüber aus, daß die Begeisterung der deutschen Heere sich immer wieder an einem so hausbackenen Liede wie die „Wacht am Rhein" stärke, das er „ein ziemlich flaues Liedertafelproduct" nannte, „welches die Franzosen für eines dergleichen Rheinweinlieder hielten, über welche sie sich früher schon lustig gemacht hatten".

Diese Aeußerungen sind in dem Essay: „Was ist deutsch?" enthalten, das Wagner 1878 schrieb, und ihnen folgt eine interessante Schilderung der Umstände, denen der „Kaisermarsch" seine Entstehung verdankt:

„Bei der Rückkehr unseres siegreichen Heeres ließ ich in Berlin unter der Hand nachfragen, ob, wenn eine große Todtenfeier für die

*) Wir finden noch andere sehr vernünftige Gedanken über dieses Thema in Servière's „Wagner jugé en France". Das Buch giebt ein viel interessanteres Bild von Wagner's Verhältniß zu Frankreich als die Biographie, die Jullien verfaßt hat. Servières betont besonders die Inconsequenz seiner Landsleute, die fortwährend die Deutschen verspotten, aber in hellen Zorn gerathen, wenn die letzteren einmal den Spieß umdrehen.

Gefallenen in Aussicht genommen wäre, mir gestattet sein würde, ein dem erhabenen Vorgange zu widmendes Tonstück zur Ausführung hierbei zu verfassen. Es hieß aber, bei der so erfreulichen Rückkehr wünsche man sich keine peinlichen Eindrücke noch besonders zu arrangiren. Ich schlug, immer unter der Hand, ein anderes Musikstück vor, welches den Einzug der Truppen begleiten, und in welches schließlich, etwa beim Defiliren vor dem siegreichen Monarchen, die im preußischen Heere so gut gepflegten Sängercorps mit einem volksthümlichen Gesange einfallen sollten. Allein dies hätte bedenkliche Aenderungen in den längst voraus getroffenen Dispositionen veranlaßt, und mein Vorhaben ward mir abgerathen. Meinen „Kaisermarsch" richtete ich für den Concertsaal ein: dahin möge er nun passen, so gut er kann."

Die Ausführung von Wagner's Plan wäre jedenfalls mit Schwierigkeiten verbunden gewesen; und was hatte er überhaupt mit deutschen Siegen zu thun, er, den fast alle Musikprofessoren und Kritiker für einen Charlatan erklärten? Es fehlten damals nur drei Jahre zu seinem sechszigsten Geburtstag, aber seine Landsleute hatten noch nicht die geringste Ahnung, daß sein Geist Gedanken geboren hatte, die mehr als die Gedanken eines anderen deutschen Geistes des Jahrhunderts den Ruhm der deutschen Kunst über die ganze Welt verbreiten sollten. Die Deutschen wußten nicht, daß Wagner der Erste sein sollte, der deutsche Opern erfolgreich in fremden Ländern einbürgerte, daß thatsächlich „deutsche Oper" und „Wagner-Oper" bald gleichbedeutend sein würden, wie das in letzter Zeit in New-York und London der Fall gewesen ist.

Die Unterwerfung des Auslandes begann um diese Zeit. Rußland hatte „Lohengrin" schon 1867 gehört, Brüssel folgte mit derselben Oper drei Jahre später; London hörte die erste Wagner-Oper — den „Fliegenden Holländer" mit Santley — im Jahre 1870, und 1875 wurde dort „Lohengrin" gleichzeitig von zwei Gesellschaften aufgeführt, von denen eine Nilsson, Campanini und Tietjens enthielt; „Tannhäuser" folgte 1876. In Madrid wurde erst 1876 die erste Wagner-Oper aufgeführt, während Italien schon 1869 „Lohengrin" hörte. Das war in Bologna, und die Stadt wurde eine Zeitlang eine Art von italienischem Bayreuth, wohin Besucher aus allen Theilen des Landes wall-

fahrteten*). Wagner wurde zum Ehrenbürger von Bologna gemacht und sprach seine Dankbarkeit in einem Schreiben an Boïto aus.

Inzwischen blieb Wagner in Triebschen und widmete sich der Composition der „Götterdämmerung", deren erster Act 1870 vollendet wurde. Eine der Arbeiten, die ihn von 1871 bis 1873 beschäftigten, war die Sammlung aller Essays, Gedichte, Zeitungsartikel und offenen Briefe, die er verfaßt hatte und die er jetzt chronologisch geordnet in einer Reihe von Bänden zusammenstellte. Neun dieser Bände erschienen 1873, ein zehnter, nebst Supplement, nach Wagner's Tode.

Tausig's glücklicher Gedanke.

Als das letzte Drama der Nibelungen-Tetralogie mit Riesenschritten der Vollendung entgegenging, wurde Wagner's Denken mehr und mehr mit Plänen für die Aufführung dieses gigantischen Werkes erfüllt. Als König Ludwig ihn ersucht hatte, die Composition wieder aufzunehmen, war sein Herz von Freude erfüllt gewesen, denn es schienen keine Zweifel mehr vorhanden, daß alle seine Wünsche in Erfüllung gehen würden. Aber die Philister, die bisher alle Anstrengungen Wagner's vereitelt hatten, erwiesen sich selbst für einen König zu mächtig. Die thörichten Münchener vertrieben ihn, ein dortiger Professor erklärte, er verdiente aufgehängt zu werden, und die tonangebende Zeitung**) sagte, sie sei mit vielen Anderen der Ueberzeugung, daß mit dem ersten Stein für ein Wagnertheater der Grundstein zu einer Ruine gelegt würde.

Wie sich die heutigen Münchener über diese Thorheit ärgern! Niemand, der in München gewesen ist und in den „Bayreuther Festblättern" das Bild von Semper's Mustertheater gesehen hat, kann einen Augenblick in Abrede stellen, daß dieses Gebäude eine der größten architektonischen Zierden der Kunststadt gewesen

*) Einzelheiten über diese Aufführungen finden sich in Glasenapp.
**) „Allgemeine Zeitung", 25. Januar 1867.

wäre, wenn man es auf dem Alles überragenden Platz jenseits der Brücke, den jetzt das plumpe Maximilianeum einnimmt, errichtet hätte. Eine „Ruine" in der That! Die Einnahmen der Bayreuther Festspiele von 1891 und 1892 — der achten und neunten — betrugen durchschnittlich etwa 600000 Mark für jedes Jahr und die Zahl der jährlichen Besucher belief sich auf rund 25000. Wenn jeder Einzelne außer dem Preis der Eintrittskarten nur 40 Mark ausgegeben hätte, so hätten die Bayreuther in jedem Jahre eine Million Mark eingenommen, aber die doppelte Summe dürfte der Wahrheit näher kommen. Aber gerade die Absicht, dieses den Ruin mit sich ziehende Theater in München zu errichten, hatte die gegen Wagner gesponnenen Intriguen zu dem Höhepunkt gebracht, der zu seiner Verbannung führte. Die Aufführung der Tetralogie im Hoftheater erschien ebenfalls vollständig außer Frage, nachdem „Rheingold" dort trotz der Wünsche und bestimmten Befehle des Königs so schrecklich mißhandelt worden war. Andere Städte konnten gar nicht in Betracht kommen. Wien hatte „Tristan" nach zwei Jahre dauernden Proben als „unmöglich" zurückgelegt und die „Meistersinger" abgewiesen, weil „Offenbach an der Reihe war". In Berlin hatte es zehn Jahre genommen, um „Tannhäuser" auf die Bühne zu bringen, und der bereits längere Zeit zur Verfügung stehende „Tristan" war dort noch nicht gehört worden. Als Wagner sich 1873 erbot, „Lohengrin" in Berlin ohne Kürzungen aufzuführen, ließ man nach einiger Ueberlegung die Sache fallen, weil sie „zu viel Mühe machen würde". Auch in Dresden standen ihm die Leiter feindselig gegenüber und in den kleineren Städten konnte Wagner weder das geeignete Theater, noch die geeigneten Sänger finden.

Augenscheinlich waren hier Gewaltmittel nothwendig. Er fiel auf seinen, schon 1851 entwickelten, ursprünglichen Plan zurück, am Rhein oder an einem anderen Ort ein besonderes Theater für ein Nibelungen-Festspiel zu errichten. Der Plan war so gigantisch wie das aufzuführende Werk selbst, aber wie sein Held Siegfried hatte auch Wagner

„das Fürchten nicht gelernt", und er schritt kühn zur Verwirklichung seines Ideals, ohne Rücksicht auf Philister, Zeitungen und andere Drachen, deren wunderbare Sprünge wir bald kennen lernen werden. Woher sollte er aber die Mittel zur Ausführung des Unternehmens nehmen? Die Aufführung einer einzigen neuen Oper kostete ein kleines Vermögen und hier handelte es sich um vier Opern und außerdem um den Bau eines besonderen Theaters. Er theilte seine Absichten erst einigen vertrauten Freunden mit und einer derselben, der brillante junge Pianist Tausig, hatte einen glücklichen Einfall, den seine begeisterte Verehrung des „Meisters" gezeitigt hatte. Er schlug die Gründung eines Patronatsvereins behufs Sammlung der nothwendigen Gelder vor und arbeitete mit Hilfe der Baronin Marie von Schleinitz die Einzelheiten des Plans aus, der von Wagner angenommen und in einem vom 12. Mai 1871 datirten offenen Briefe an seine Freunde kurz beschrieben wurde:

„Die Gesammtkosten für die Vorbereitung und Aufführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" sind auf 300 000 Thaler veranschlagt. Diese Summe soll in der Weise beschafft werden, daß tausend Patronatsscheine zu dreihundert Thaler bei den Freunden und Förderern dieses nationalen Unternehmens untergebracht werden. Der Besitz eines solchen Scheines sichert einen Platz für sämmtliche Aufführungen des Festspieles. Es ist jedem Patrone freigestellt, mehrere dieser Scheine zu erwerben; dagegen ist es auch gestattet, daß drei Theilnehmer an einem dieser Scheine participiren, deren jeder dann das Anrecht auf einen Platz zu je einer der Aufführungen des Festspieles erwirbt."

Merkwürdiges Geschick! Kaum hatte Tausig mit einem Eifer, der nicht größer hätte sein können, wenn es sich um seine eigne Sache gehandelt hätte, die ersten Schritte gethan, um dem Freund zu helfen (er beabsichtigte unter Anderem ein besonderes Orchester zu bilden, das Concerte zum Besten des Unternehmens geben und später bei den Festspielen verwendet werden sollte), als ein Nervenfieber ihn in dem frühen Alter von dreißig Jahren dahinraffte. Das war ein schwerer Schlag für Wagner, der seine besten Freunde Uhlig und Schnorr in der Blüthe ihrer Jugend verloren hatte, und Nichts blieb ihm übrig, als eine Grabschrift und Lob-

rede für den Dahingeschiedenen zu verfassen (IX, 385—6). Die Feder sträubt sich, die Gemeinheiten der Feinde Wagner's zu verzeichnen: selbst diese Grabschrift wurde von Einem dieses Gelichters in brutaler Weise parodirt!

Inzwischen hatte sich ein neuer Vorkämpfer gefunden. Emil Heckel*) aus Mannheim hatte den Wunsch ausgesprochen, Wagner zu helfen, und war an Tausig verwiesen worden, mit dessen Einwilligung er die Bildung von Wagnervereinen beschloß, die es auch Leuten von beschränkteren Mitteln ermöglichen sollten, sich an den Sammlungen zu betheiligen. Nach seiner Rückkehr nach Mannheim gründete Heckel dort im Juni 1871 den ersten Wagner-Verein. Die Mitglieder mußten einen Jahresbeitrag von fünf Gulden entrichten und erhielten dafür eine nummerirte Karte. Jedes Mitglied konnte weitere Karten für denselben Betrag lösen. Für je 35 Mitglieder wurde ein Patronatsschein gekauft, der unter ihnen ausgeloost wurde, was dem glücklichen Gewinner ermöglichte, die Tetralogie für wenig mehr als den Preis eines gewöhnlichen Theaterbillets anzuhören, während die Anderen sich mit dem Bewußtsein begnügen mußten, zu einem edlen Unternehmen beigesteuert zu haben. Weiter war es der Zweck der Vereine, Concerte zu veranstalten, aus deren Ergebniß ebenfalls Patronatsscheine erworben wurden, die zur Verloosung kamen. Aehnliche Vereine wurden in Wien, München und Leipzig in's Leben gerufen, und im April 1874 war ihre Zahl auf fünfundzwanzig gestiegen, die in verschiedenen deutschen und ausländischen Städten, darunter Brüssel, London, Petersburg und New-York, wirkten.

---

*) Wagner schrieb während der nächsten Jahre über sechzig Briefe an Heckel, die meist von dem Bayreuther Unternehmen handeln. Des Letzteren Sohn, Karl Heckel, hat diese Briefe zu einem kurzen Abriß der Geschichte der Bayreuther Festspiele benutzt, die in Kürschner's „Wagner-Jahrbuch" 1886 (167—196) enthalten ist. Diesem werthvollen Document verdanke ich viele wichtige Einzelheiten.

Weshalb Bayreuth?

Die Frage, wo das Nibelungen-Festspiel abgehalten werden sollte, war inzwischen zu Gunsten der alten, stillen bayrischen Stadt Bayreuth entschieden worden, die genau im Mittelpunkte Deutschlands liegt. Mehrere wichtige Gründe gaben den Ausschlag. An Plätzen, die zur Verfügung gestellt wurden, war kein Mangel, jede deutsche Stadt, ob groß oder klein, hätte ein Unternehmen willkommen geheißen, das berühmte Künstler und zahlreiche Besucher anzuziehen versprach. Eins der werthvollsten Anerbieten kam aus Baden-Baden, indem dabei mit Recht bemerkt wurde, daß Tausende von Curgästen den Ort jeden Sommer aufsuchten und allein das Theater mehrmals füllen würden. Aber das war gerade, was Wagner vermeiden wollte. Sein Festspiel sollte nicht für Neugierige, für die nach „Amüsement" dürstenden, veranstaltet werden, es sollte ein ernstes, ästhetisches Ereigniß im Leben Derer sein, die mit seinem Ehrgeiz, den Grundstein für eine nationale und ursprüngliche, von aller fremden Beimischung befreiten deutschen Kunst zu legen, sympathisirten. Er beabsichtigte sogar, gar keine Eintrittskarten an das große Publicum zu verkaufen, sondern nur Mitglieder der Wagner-Vereine zuzulassen, um ungebetene Kritiker und Philister fern zu halten, die weder nöthig noch erwünscht waren, da es sich hier nicht um ein geschäftliches Unternehmen handelte.

Ein anderer und wohl der ausschlaggebende Grund, weshalb Bayreuth einem Modebadeort vorgezogen wurde, war der Umstand, daß es zu Bayern gehörte. Der König hatte in seiner Anhänglichkeit an das „Kunstwerk der Zukunft" niemals geschwankt und würde sicherlich zum Bau des Theaters beitragen, wenn es innerhalb der Grenzen seines Reiches errichtet würde. Wagner faßt seine Gründe für die Auswahl Bayreuth's in einem Briefe an Heckel wie folgt zusammen:

„Der Ort sollte keine Hauptstadt, mit stehendem Theater, auch keiner der frequentirten großen Badeorte sein, welche gerade im Sommer mir ein durchaus ungeeignetes Publicum zuführen würden; er sollte

dem Mittelpunkt von Deutschland zu gelegen, und ein bayrischer Ort sein, da ich zugleich an eine dauernde Uebersiedelung für mich dabei denke und diese nur in Bayern zu treffen für schicklich finden muß."

Bayreuth hatte auf Wagner schon einen angenehmen Eindruck gemacht, als er als junger Mann einmal durchreiste. Im Frühjahr 1871 betrat er die Stadt zum ersten Male wieder, um zu entscheiden, ob sie ernstlich in Betracht gezogen werden sollte. Vor der Rückkehr nach Luzern besuchte er Leipzig, wo er in einem Privatconcert den „Kaisermarsch" dirigirte, und Berlin, wo ihm zu Ehren ein Banquet veranstaltet wurde. Im Hause des königlichen Hausministers von Schleinitz hielt er eine Vorlesung über das geplante Nibelungen-Theater und einige Tage darauf dirigirte er in einem zum Besten der König Wilhelm-Stiftung veranstalteten Concert den die einzige Neuheit bildenden „Kaisermarsch". Die Composition wurde vom Publicum lebhaft applaudirt, die Kritiker wiederholten aber zum größten Theile die Urtheile ihrer Münchener Collegen, die das Stück in ihrer eleganten Weise folgendermaßen verurtheilt hatten: „Ein Musikstück von so barbarischer Rohheit, solcher Impotenz in der Erfindung, so schamloser Frechheit in der Anwendung alles erdenklichen Lärmens, daß uns die Ueberschrift als eine Lästerung, die Aufführung vor einem civilisirten Publicum als eine grobe Beleidigung erscheint." Wie zart sie girrten, diese Kritiker! Sie brüteten auch eine große Ente aus, indem sie behaupteten, Wagner sei nach Berlin gekommen, um zu versuchen, den Titel eines General-Musik-Directors zu erlangen. Nichts lag ihm ferner, denn, wie Praeger sagte, „war er überzeugt, daß er den Adel des Genies in sich selbst trug; und deswegen schlug er alle Titel, Ehrenämter und derartige hohle Nüsse, wie Orden ꝛc. gleichgültig ab; denn hatte er nicht Beispiele genug vor sich von Individuen, die so viele Orden besaßen, daß ihnen der Platz, sie anzustecken, fehlte, und die deshalb doch nichts Ebenbürtiges in der Kunst geleistet hatten?" Wenn der enthusiastische Wagnerianer, Kaiser Wilhelm II., damals schon auf dem Thron gesessen hätte, so wäre Wagner wohl ein derartiger Titel angeboten worden, aber

selbst dann hätte er ihn abgeschlagen, wie er alle Auszeichnungen abschlug, die ihm der König von Bayern zu Theil werden lassen wollte.

Die Grundsteinlegung.

Um Mannheim und Wien dafür zu belohnen, daß sie zuerst ihre Unterstützung zugesagt hatten, nahm Wagner eine dringende Einladung an, bei einer Reihe von „Bayreuth-Concerten" mitzuwirken. In Mannheim enthielt das Programm auch den „Kaisermarsch", von dem Pohl folgende vorzügliche „Inhaltsangabe" verfaßt hat:

„Wir gewahren zunächst das Drängen und Wogen der freudig erregten Massen. Fernes Glockengeläute begrüßt den herannahenden Heereszug. Die Empfindungen des Stolzes auf die tapferen Söhne des Vaterlandes mischen sich mit den Erinnerungen an die blutigen Kämpfe und an überstandene bange Tage der Besorgniß. Der Dank gegen den höchsten Lenker der Geschicke, der Preis Gottes, der „Ein' feste Burg", allein den Sieg verliehen, erfüllet aller Herzen. Beim Anmarsch des mit Siegeskränzen geschmückten Heeres bricht das Volk in lauten Jubel aus. Der aus der Ferne herübertönende Ruf: „Heil, Kaiser Wilhelm!" verkündet uns das Herannahen des höchsten Kriegsherrn. Immer lauter und stürmischer wurden diese Rufe, von Luther's Choral noch übertönt. Da erscheint endlich der lorbeerbekränzte Heldenkaiser selbst, und das ganze deutsche Volk giebt seinen Empfindungen einmüthigen Ausdruck, indem es ihn mit dem Jubelsange begrüßt: „Heil, Heil, dem Kaiser" ꝛc.

Bei dem Wiener Concert, das die fabelhafte Summe von 12000 Gulden einbrachte, ereignete sich ein interessanter Zwischenfall, der von Vielen als eine Vorbedeutung betrachtet wurde. Ein Gewitter zog herauf und die Feuerzauber-Musik wurde von Blitz und Donner begleitet. In dem Augenblick, wo Wotan den Feuergott Loge auffordert, die schlafende Brünnhilde zu beschützen, erhellte ein greller Blitzstrahl den Saal. Es schien, als ob die Götter verkünden wollten, daß der bisher unablässig verfolgte und von bösen Schicksalen heimgesuchte Künstler von nun an unter ihrem Schutze stehen solle, und das war die Auslegung Wagner's, der sich in Folge des betäubenden Beifalls und der Rufe der Zuhörer erhob und die folgenden begeisterten Worte sprach:

„Wenn die Griechen ein großes Werk vorhatten, so riefen sie den Zeus an, daß er ihnen zum Zeichen seiner Wohlgeneigtheit den Blitz

sende. Mögen wir, die wir Alle im Verein der deutschen Kunst einen heimischen Herd gründen wollen, uns auch die heutigen Blitze günstig deuten für unser nationales Werk — als ein segnendes Zeichen von oben!" *)

Für seinen 59. Geburtstag, den 22. Mai 1872, hatte Wagner ein großes Beethoven-Fest in Bayreuth geplant. Die Neunte Symphonie — die ihm immer den Uebergangspunkt von reiner Orchestermusik zum „Kunstwerk der Zukunft" anzudeuten schien, weil sie in ihrem letzten Satz Gesang und Poesie zu Hilfe nimmt — sollte von den besten deutschen Sängern und Musikern aufgeführt werden. Gleichzeitig sollten Delegaten der verschiedenen Wagner-Vereine in Bayreuth zusammenkommen und der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters beiwohnen. Die Auswahl des Platzes hatte keine Schwierigkeiten verursacht. Die Bayreuther, Bürgermeister Munckel und Bankier und Abgeordneter Feustel an der Spitze, hatten selbstverständlich Wagner und seine Pläne mit offenen Armen empfangen, denn sie fühlten instinctiv, daß er ihre Stadt wie ein Dornröschen aus einem hundertjährigen Schlummer erwecken würde. In anerkennenswerthester Weise schenkten sie ihm sofort einen Platz, der groß genug war, um das Theater mit Gartenanlagen zu umgeben — einen Platz, der für eine Walhalla geeignet wäre und dessen Schönheiten seither von Tausenden bewundert worden sind. Das Theater steht auf einer Anhöhe, die von der Stadt bequem zu Fuß zu erreichen ist (in etwa fünfzehn Minuten vom Mittelpunkt der Stadt) und eine großartige Aussicht auf die Umgegend, die fränkische Schweiz, gewährt. Dem Theater gerade gegenüber liegt die Stadt, zu beiden Seiten erblicken wir die Bergketten des Fichtelgebirges und hinter ihm erhebt sich ein mit dichtem Wald bedeckter Hügel, dessen Gipfel eine nach dem französischen Krieg aufgestellte Siegesgöttin trägt.

Einladungen zur Theilnahme an dem Beethoven-Fest waren an mehrere deutsche Städte ergangen und von den meisten sofort angenommen worden. Riedel's Gesangverein in Leipzig und der Stern'sche in Berlin bildeten den Kern

*) Glasenapp II. 322.

des Chors, die Orchestermusiker kamen aus Wien, Leipzig, Weimar, München, Stuttgart 2c., und als Solisten wirkten Niemann, Betz, Frl. Lehmann und Frau Jachmann mit. Zur Abhaltung des Concerts hatte Wagner dasselbe alte Opernhaus gewählt, das seine Aufmerksamkeit zuerst auf Bayreuth gelenkt, weil es möglicherweise für die Trilogie geeignet erschienen war. Aeußerlich ist es „eine Perle der Renaissance", aber ein Blick in das Innere genügte, ihn zu überzeugen, daß keine Aenderungen es für seine Zwecke brauchbar machen konnten. Es ist mit einer Ausnahme das älteste Theater in Deutschland und zur Zeit seiner Errichtung wurde von den deutschen Fürsten nur die französische und die italienische Oper gepflegt. Wagner wollte ein volksthümliches Theater haben, nicht ein Haus, das „so construirt war, daß die Equipage des Markgrafen in das Gebäude hinein und bis zur Hofloge fahren konnte". Er verlangte, wie wir bald sehen werden, auch noch andere Dinge, die in keinem bestehenden Opernhause vorhanden waren. Aber für das Concert genügte das Theater vollständig. Tappert schrieb einen interessanten Bericht*) über die Proben, aus dem ich folgendes Momentbild anführen will:

„Die schwierigen Presto-Intraden des letzten Satzes machten dem Meister und auch seinen Gesellen viel zu schaffen. Wagner wünschte, daß hier Rythmus, gute und schlechte Tactglieder, Accente 2c. aufhören sollten; eine Tonfluth müsse hereinbrechen, plötzlich, wild, unaufhaltsam! Es kostete auf allen Seiten Mühe, diese Idee zu verwirklichen; aber nach vielen Versuchen gelang die Lösung der interessanten Aufgabe. Nun erhob sich Hans Sachs, ich wollte sagen Franz Betz: O Freunde, nicht diese Töne!' Die herrliche Stimme füllte den weiten Raum, und bewundernd lauschte das zahlreiche Publicum. ‚Das ist also der berühmte Betz!' ‚Ja, das ist unser Betz,' flüstert stolz der Berliner. ‚Lebendiger!' rief Wagner, ‚als wollten Sie sagen: Kerle, was spielt Ihr für ein greulich Zeug!' ‚Ganz recht!' erwiderte Betz und bewies sofort, daß er den Wink verstanden."

Tappert macht auch einige interessante Bemerkungen über das tempo rubato, durch das Wagner die Neunte Symphonie lebendiger machte, und die nicht weniger interessante Mittheilung, daß das Tempo und einige der Nüancen

*) „Musikalisches Wochenblatt", Nr. 23—26. 1872.

des „Kaisermarsches" hier etwas anders genommen wurden, als in Berlin geschehen war. Das ließ sich erwarten, möchte ich hinzufügen, denn nur akademische Kritiker bilden sich ein, daß es für jedes Musikstück eine Art von eisernem Tempo giebt und daß dies dasjenige ist, welches *sie* für richtig halten. Ebensowenig glaubte Wagner an die Theorie, daß ein Dirigent elegant und graziös genug sein sollte, um jeden Augenblick photographirt werden zu können, vielmehr gesticulirte er, stampfte mit den Füßen und wurde gegen das Ende der Symphonie so aufgeregt, daß sein Tactstock entzwei brach.

Bei dieser Gelegenheit sah sich Wagner veranlaßt, einige unbedeutende Unvollkommenheiten in Beethoven's Instrumentirung, welche den Zusammenhang und die Deutlichkeit der Melodie an einzelnen Stellen unterbrachen, so zu verändern, wie es Beethoven ohne Zweifel selbst gethan hätte, wenn ihn nicht die Unvollkommenheit einiger Instrumente zu seiner Zeit daran gehindert hätte*). In den kurzen Reden während und nach den Proben machte Wagner wiederholt Witze über das Irrenhaus, das dem Nibelungentheater gegenüber auf einem Hügel lag, und wünschte sich und seinen Freunden Glück, weil sie ganz unter sich wären, nur um Beethoven'sche Musik aufzuführen und sich daran zu ergötzen, worauf er hinzufügte: „Wer uns kritisirt, den soll — der Teufel holen."

Dem Concert im alten Opernhause folgte die Ceremonie der Grundsteinlegung auf dem für das Theater bestimmten Hügel. Regenwetter beeinträchtigte die Feierlichkeit nicht unerheblich. Während die Musik den „Huldigungsmarsch" spielte, ergriff Wagner den Hammer und gab dem Stein, unter den Worten: „Sei gesegnet, mein Stein, stehe lang'

*) Diese Aenderungen erklärte und rechtfertigte Wagner in einem besonderen Essay (IV, 277—304), wo er auseinandersetzt, daß Liszt's Arrangement der Symphonie für das Clavier zuerst gewisse dunkle Stellen in der Partitur, die mangelhafter Instrumentirung ihr Dasein verdankten, aufdeckte. Selbstverständlich verstanden die weisen Kritiker die Sache viel besser als die erbärmlichen Stümper Liszt und Wagner und „vertheidigten" entrüstet Beethoven gegen diesen Vandalismus.

und halte fest" die ersten drei Schläge, worauf die Anderen seinem Beispiel folgten. Die Ausführung der feierlichen Handlung unter den Klängen des Marsches, mit dem einst Wagner König Ludwig gehuldigt hatte, besaß tiefe Bedeutsamkeit und war eine rührende Dankesbezeugung für den Mann, ohne dessen Ermuthigung die Welt niemals ein Nibelungen-Theater gesehen — vielleicht niemals die Nibelungen-Tetralogie besessen hätte. Der König war in jener Stunde im Geiste bei seinem Freunde und sandte ihm folgendes Telegramm:

„An den deutschen Dichter-Componisten Herrn Richard Wagner in Bayreuth.

Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, theuerster Freund, zu dem für ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem großen Unternehmen im nächsten Jahre. — Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint.

Kochel, den 22. Mai 1872. Ludwig."

Dieses Telegramm wurde mit anderen Documenten, den Statuten des ersten Wagner-Vereins, einigen Münzen und folgenden Versen Wagner's:

„Hier schließ' ich ein Geheimniß ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr':
So lange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar"

in einer Blechkapsel unter dem Eckstein niedergelegt.

Ist es ein nationales Unternehmen?

„Heil und Segen zu dem großen Unternehmen im nächsten Jahre" hatte König Ludwig telegraphirt, und diese drei Worte erzählen eine traurige Geschichte. Das Nibelungen-Festspiel sollte 1873 stattfinden, aber obgleich die Partitur bis dahin fertig und die Sänger alle für ihre Rollen bereit gewesen wären, konnte es doch erst 1876 abgehalten werden. Drei Mal wurde Verschiebung nothwendig und selbst im Jahre 1876 würde ein Mann mit geringerem Muthe als Wagner das Unternehmen ganz aufgegeben haben. Die mit diesen Ereignissen in Verbindung stehenden

Thatsachen bilden eines der befremdendsten und unrühmlichsten Capitel, nicht in der deutschen Geschichte der Musik, sondern in der deutschen Culturgeschichte. Sie müssen aber erzählt werden.

Man hatte angenommen, daß tausend Patronatsscheine verkauft werden müßten, um das Zustandekommen des Unternehmens zu sichern. Im Januar 1873 waren aber erst 242 und im Juli nur 340 verkauft. Eine Offerte aus Berlin, 660000 Mark beizusteuern, falls das Theater dort gebaut würde, konnte nicht mehr angenommen werden, weil die Arbeiten in Bayreuth zu weit vorgeschritten waren. Aehnliche Anerbieten aus London und Chicago waren noch weniger ausführbar. Die Wagner-Vereine veröffentlichten einen Aufruf, in dem sie auf die nationale Bedeutung aufmerksam machten und alle Patrioten um Beiträge, so klein sie auch seien, ersuchten. Der Aufruf wurde in 4000 Exemplaren verbreitet, in Buch- und Musikalien-Handlungen aufgehängt, und das Resultat war — daß einige Studenten in Gießen ein paar Thaler zeichneten. In einem anderen Rundschreiben wurden die Opern-Directoren gebeten, Vorstellungen zum Besten des Bayreuther Unternehmens zu veranstalten. Drei abschlägliche Antworten trafen ein, die übrigen Aufforderungen wurden überhaupt nicht beachtet. Und doch zogen damals schon die meisten deutschen Opernhäuser den größten Theil ihres Einkommens aus Wagner'schen Opern, so daß gewöhnliche Klugheit und geschäftlicher Scharfsinn die Directoren veranlaßt haben sollten, bei der Geburt von vier weiteren dieser profitabeln Werke zu helfen, wenn sie wirklich keine höheren Motive anerkannten.

Am 7. Januar 1874 empfing Heckel ein Telegramm, in dem Wagner ihn dringend bat, sofort nach Bayreuth zu kommen. Bei seiner Ankunft theilte ihm der Componist mit, er habe sich entschlossen, in einem offenen Brief das Scheitern des Unternehmens anzukündigen: „Ich will die noch offenen Seiten des Bühnenfestspielhauses mit Brettern zuschlagen lassen, damit sich doch wenigstens die Eulen nicht

darin einnisten, bis an denselben wieder weitergebaut werden kann." „Das darf nicht sein," rief Heckel und schlug vor, einen gewissen Fürsten zu bitten, den deutschen Kaiser zur Förderung des Unternehmens zu veranlassen. Der Plan konnte nicht ausgeführt werden, und Wagner's eigene Anstrengungen, die Mitwirkung der Kaiserlichen Regierung zu erlangen, blieben erfolglos. Er hatte sich erst an Bismarck gewandt und ihn in einem Briefe gebeten, nur die beiden letzten Seiten seiner Broschüre über das „Bühnenfestspielhaus in Bayreuth" zu lesen*). Bismarck aber, der in Bezug auf Musik ein noch größerer Ignorant ist, als Schopenhauer es war, hatte keine Ahnung, daß er es mit einem ihm ebenbürtigen Genie, das nur auf anderem Felde sich auszeichnete, zu thun hatte, und würdigte das Schreiben keiner Antwort. Etwas erfolgreicher waren die Bemühungen der Gräfin Schleinitz gewesen, den alten Kaiser für das Unternehmen zu gewinnen. In einem Augenblick, wo der Zusammenbruch unvermeidlich schien, hatte Wagner es gewagt, sich direct an den Kaiser mit der Bitte um Gewährung einer Beisteuer aus dem „Fonds zur Förderung nationaler Interessen" zu wenden:

„Es ward mir versichert," erzählt Wagner**), „der Kaiser habe mein Gesuch sogleich bewilligt und dem Reichskanzleramte in diesem Sinne empfohlen; auf ein entgegengesetztes Gutachten des damaligen Präsidenten dieses Amtes sei aber die Sache fallen gelassen worden. Man sagte mir dann, der Reichskanzler selbst habe hiervon garnichts gewußt, die Angelegenheit habe Herr Delbrück allein in der Hand gehabt: daß dieser dem Kaiser abgerathen habe, sei nicht zu verwundern, denn er sei ganz ein Finanzmann und bekümmere sich um sonst Nichts. Dagegen hieß es, der Cultusminister, Herr Falk, welchen ich etwa als Vertreter meiner Idee in das Auge fassen wollte, sei ganz nur Jurist und wisse somit von Nichts."

Und so weiter. Das Ende war, daß er kein Geld bekam. Aus seiner Privatschatulle gab der gutherzige Kaiser

*) Auf diesen Seiten zeigt er, wie die Beschaffenheit des Theaters in jeder Einzelheit durch die Art der in ihm aufzuführenden Werke bestimmt worden war, und daß das mögliche Resultat nicht nur in einem neuen Stil der musikalisch-dramatischen Kunst, sondern auch der nationalen Baukunst bestehen könnte.

**) Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876, X, 145.

den Preis von 25 Patronatsscheinen, 7500 Thaler, aber das war nur ein Tropfen, wo ganze Eimer gebraucht wurden. Wagner hatte gehofft, ein sehr kleiner Bruchtheil der von Frankreich gezahlten Milliarden würde von militärischen Zwecken für das ursprünglichste und deutscheste künstlerische Unternehmen aller Zeiten erübrigt werden; eine Million Mark würde genügt haben, ein Mustertheater zu schaffen, wo alljährlich Künstler sich versammeln und derart vervollkommnen konnten, daß sie nicht nur Wagner's, sondern auch die Meisterwerke aller anderen nationalen Componisten, die jetzt vernachlässigt wurden, weil die wahre Kunst ihrer Interpretation verloren gegangen war, in würdiger Weise wiederzugeben im Stande waren. Denn es war Wagner's Absicht, in Bayreuth nicht nur seine eigenen Musikdramen, sondern auch die Werke Mozart's, Beethoven's, Weber's und Anderer unter seiner Leitung aufzuführen — mit einem Wort: Bayreuth zu einer Hochschule deutscher Kunst zu machen.

Die deutsche Nation verschmähte Wagner's Anerbieten. Dürfen wir Bismarck und die anderen Politiker deswegen tadeln? Kaum, denn sie besaßen kein Kunstverständniß und hätten gewiß veranlaßt werden können, einem derartigen künstlerischen Unternehmen ihre Unterstützung zu gewähren, wenn die „Sachverständigen" sie dazu gedrängt hätten. Und gerade das thaten die Sachverständigen nicht. Wagner selbst erkannte die Thatsache an, daß das Fehlschlagen seiner Bemühungen dem nothwendigen „Einverständniß mit der Presse" seitens der Politiker zuzuschreiben war. Er führt keine der in der Presse zum Ausdruck gebrachten Meinungen an, sondern überläßt das seinen Biographen. Wir könnten mehrere Capitel damit füllen, haben aber nur Raum für einige besonders saftige Muster, von denen einige vor, andere nach den Festspielen erschienen. Einer der tonangebenden Wiener Kritiker, L. Speidel, schrieb nach dem Ereigniß:

„Nein, nein und dreimal nein, das deutsche Volk hat mit dieser nun offenbar gewordenen musikalisch-dramatischen Affenschande Nichts gemein, und sollte es an dem falschen Golde des ‚Nibelungen-Ringes' einmal wahrhaften Gefallen finden, so wäre es durch diese bloße

Thatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kunstvölker des Abendlandes." („Wiener Fremdenblatt," 15. October 1876.)

Ebenfalls nach den Festspielen schrieb der Berliner Kritiker Georg Engel in der „Vossischen Zeitung", er müsse Wagner's Behauptung, sein neues Theater und seine neuen Dramen besäßen eine nationale Bedeutung, in Abrede stellen, weil das deutsche Volk ihn nicht als einen großen Componisten anerkenne:

„So sehr auch ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' die deutsche Bühne beherrschen," fährt er fort, „noch ist kein Gedanke daran [1876, sieben Jahre vor Wagner's Tode, daß er von seinem Volke in ähnlicher Weise gefeiert wäre, wie es Mozart*) und Beethoven waren, wie es selbst Mendelssohn seiner Zeit war; nur der zelotische Eifer seiner specifischen Bewunderer könnte den Ausländer darüber täuschen."

Wenn das die Ansichten der leitenden „Sachverständigen" in Berlin und Wien waren, so darf es nicht Wunder nehmen, daß die ganze Presse das Bayreuther Unternehmen vor wie nach den Festspielen mit Spott und Hohn bewarf. Das „Grazer Wochenblatt für Litteratur ꝛc." sprach von

„der kolossalen Unverschämtheit des Bayreuther Unternehmens". Die „Kölnische Zeitung" erwähnte gelegentlich des Beethoven-Festes und der Grundsteinlegung im Jahre 1872 „die grobdrähtige Großmäuligkeit des deutschen Meisters" und das war, wie Tappert uns versichert, die einzige Bemerkung, die die größte deutsche Zeitung über jenes Ereigniß brachte. Dr. William Mohr, der 1872 eine Brochüre „Das Gründerthum in der Musik" schrieb, führt folgenden Satz aus einem Leitartikel einer Leipziger Musikzeitung an: „Ueber die Bayreuther Grundsteinlegung werden wir keinen Bericht bringen, trotzdem uns mehrere zugegangen sind. Wir halten dieselbe für eine Farce, für eine mit echt Wagner'schem Raffinement in Scene gesetzte Komödie, nur darauf berechnet, sich persönlich verhimmeln zu lassen. Manche dort vorgekommenen Scenen sind geradezu ekelhaft." Dr. Mohr selbst verdammt das Festspiel, weil es den Ausländern „ein Schauspiel von empörender Lächerlichkeit und Servilität" gewährt. Der Würzburger „Stechapfel" schrieb: „Es giebt auch geistige epidemische Krankheiten unter den Völkern. Die Hexenverfolgung war so eine, gegenwärtig ist es der Wagnerschwindel."

*) Der arme Engel war augenscheinlich nicht mit der Thatsache vertraut, daß sein eigener Vorgänger an derselben Zeitung drei Jahre vor Mozart's Tode über „Don Juan" geschrieben hatte: „Das Werk ist durch Grille, Laune, aber nicht durch das Herz eingegeben . . . Uebrigens haben wir noch nicht gehört, daß Herr Mozart ein Compositeur von Ruf sei."

Den Gipfel der Gemeinheit erreichte ein Münchener Arzt Namens Puschmann, der in einer boshaften Broschüre allen Ernstes nachzuweisen suchte, daß Wagner verrückt sei. Die Schrift ist übrigens nicht unamüsant. Puschmann stützt seine Behauptung auf drei Symptome: Wagner's Eitelkeit, seinen Hang zum Luxus und seinen Glauben, er sei ein Opfer von Verfolgungen. Diese Logik ist natürlich unumstößlich richtig, denn mit alleiniger Ausnahme Wagner's machte sich niemals ein Künstler der Eitelkeit oder des Hanges zum Luxus schuldig, und der Glaube an Verfolgung war augenscheinlich ein reines Hirngespinnst, denn wir wissen ja, daß niemals ein Mensch ein unfreundliches Wort über Wagner sagte. Das Komischste an der ganzen Sache ist, daß in einem Lande, wo beinahe jeder Mensch an Größenwahn leidet, der eine Mann, der den besten Anspruch auf Anerkennung als Genie besaß, für verrückt erklärt wurde!

Die Angelegenheit hatte aber auch ihre sehr ernste Seite. Wie Lesimple erzählte, machte Puschmann's Schrift Wagner vielen Spaß, und er machte oft Scherze über sie; was aber kein Spaß war, waren die unaufhörlichen Bemühungen einflußreicher Zeitungen, ein nationales Unternehmen dadurch zu discreditiren, daß sie es lediglich für das Resultat seiner Sucht nach Selbstverherrlichung erklärten. Die „Gartenlaube" z. B., die eine Auflage von 400000 Exemplaren hatte, erklärte im redactionellen Theil,

„daß die Nation den Bayreuther Aufführungen absolut fern steht, und daß es nur noch das in Deutschland noch immer florirende Coterie- und Reclamewesen ist, welches dem Wagnerfeste einen Nimbus leihen möchte, den es in Wirklichkeit nicht hat noch haben kann."

Ueber diesen Artikel sagt Wagner (X 89):

„Der vermögende Bürger einer kleinen Stadt hatte bei einem meiner Freunde sich für einen Patronatplatz zu den Bayreuther Bühnenfestspielen gemeldet: er nahm dies zurück, als er aus der ‚Gartenlaube' erfahren hatte, meine Sache sei Schwindel und Geldprellerei."

Diese Ränke dauerten bis zum allerletzten Tage fort. Als die erste „Siegfried"-Aufführung in Folge der Krankheit eines Sängers um einen Tag verschoben werden mußte, wurde nach Wien telegraphirt, die ganzen Festspiele seien dem Zu-

sammenbruch nahe. Das führte dazu, wie Wagner später entdeckte, daß „zahlreiche Gäste aus Wien und Ungarn, welche kommen wollten, von dem Besuche des zweiten Cyclus der Aufführungen abgehalten wurden".

Wenn wir diese Haltung der Presse in Betracht ziehen und außerdem berücksichtigen, daß die Deutschen durchschnittlich wenig bemittelt sind, so können wir verstehen, daß ein Unternehmen, dessen Kühnheit allein in jedem anderen Lande allgemeine Bewunderung hervorgerufen haben würde, wiederholt dem Zusammenbruch nahe kam. Es würde thatsächlich vollständig zusammengebrochen sein, wenn nicht König Ludwig noch einmal zu Hilfe gekommen wäre und die zur Vollendung der Vorbereitungen unumgänglich nothwendigen 200 000 Mk.*) vorgeschossen hätte. Diese Summe und 10 000 Mk., die der Vicekönig von Egypten beigesteuert hatte, sowie die Ergebnisse der bis zum Juli 1875 verkauften Patronatsscheine ermuthigten Wagner, das Festspiel endgiltig für den Sommer 1876 anzukündigen. Dazu war aber der Muth eines Siegfried erforderlich, denn, wie Wagner am 4. Februar 1876 an Heckel schrieb:

„Unsere Sorgen sind groß, und schließlich muß ich den Vorsatz, die Aufführungen in diesem Jahre noch stattfinden zu lassen, für tollkühn ansehen. Wir sind mit den Patronatsscheinen bis 490, bedürfen aber den neuesten Berechnungen nach 1300, um auszukommen. Das ursprünglich projectirte Unternehmen ist also eigentlich vollkommen gescheitert."

Villa Wahnfried.

Etwa einen Monat vor dem Beethoven-Fest hatte Wagner seine Villa am Vierwaldstätter See aufgegeben und war nach Bayreuth übergesiedelt, oder eigentlich in die Nähe von Bayreuth, denn bis zur Vollendung seines eigenen Hauses wohnte er in einem Gasthofe, dicht an dem unter dem Namen

*) Nicht Thaler, wie Jullien mit seiner — ich hätte beinahe gesagt gewohnheitsmäßigen — Ungenauigkeit sagt. Ein Unterschied von 400 000 Mark. Man sehe den stenographischen Bericht von Wagner's interessanter Rede über dieses Thema in Kürschner's „Jahrbuch," 196—208.

Fantaisie bekannten lieblichen Park, etwa eine Fahrstunde von Bayreuth. Wenige Tage vor der Abreise schrieb Frau Wagner an Judith Gautier, sie seien im Begriff, Triebschen mit schwerem Herzen zu verlassen und sie selbst sehe der Zukunft mit Sorge entgegen. Triebschen war für ihren Mann ein ideales Heim gewesen. Hier hatte er „Siegfried" und die „Meistersinger" vollendet und einen großen Theil der „Götterdämmerung" componirt; hier hatte er auch die Ruhe und Einsamkeit gefunden, deren geniale Werke so dringend bedürfen, um zur vollsten Reife zu gelangen. Die einzigen Friedensstörer waren die Touristen gewesen, die nach Besichtigung des Rigi, des Pilatus und des Vierwaldstätter-Sees auch die andere Sehenswürdigkeit, den „Günstling des Königs", sehen wollten. Madame Gautier erzählt eine amüsante Anekdote, aus der wir ersehen, daß Frau Wagner ihren Mann vor solchen lästigen Gästen schützte, indem sie ihn in einer Laube versteckte, bis sie die Besucher überzeugt hatte, daß er nicht zu Hause wäre. Wagner selbst erzählte ihr, wie Goethe einmal einen derartigen Störenfried empfangen hatte. Er stellte sich in die Mitte seines Zimmers, kreuzte die Arme über der Brust, richtete den Blick starr auf die Decke und blieb unbeweglich wie eine Bildsäule. Der Engländer besaß genug Humor, um die Situation zu verstehen; er setzte seine Brille auf, ging langsam um den Dichter herum, betrachtete ihn sorgfältig von allen Seiten und ging dann hinaus, ohne ein Wort gesprochen zu haben. „Es ist schwer zu sagen," fügte Wagner hinzu, „welcher von den Beiden mehr Witz entwickelte."

Unter gewöhnlichen Umständen würde Bayreuth noch ruhiger als Triebschen gewesen sein, denn es liegt abseits der von Vergnügungsreisenden eingeschlagenen Straßen und war überhaupt eine der schläfrigsten Städte in Deutschland. Seine Einwohner (etwa 20000) würden vielleicht sogar die Berichte über den Luxus und die Frivolität, die dort im achtzehnten Jahrhundert herrschten, für Märchen gehalten haben, wenn nicht die Schlösser und das Opernhaus in der Stadt und die benachbarte Eremitage — eine Art Miniatur-

Versailles, mit Parkanlagen, Rococo-Gebäuden, mit Muscheln ausgelegten Grotten und Wasserkünsten — als Zeugen der glänzenden Vergangenheit geblieben wären*). Jetzt sollten die Bayreuther nach hundertjährigem Schlummer durch die elektrische Atmosphäre der neuesten und belebendsten Manifestationen der modernen Kunst zu neuem Leben erweckt werden.

In einer Beziehung waren die Bayreuther nicht schläfrig. Sie erkannten mit klaren Augen die Vortheile, die ihnen aus dieser musikalischen Einwanderung erwachsen würden, und sie bezeugten ihre Dankbarkeit im Voraus — was für Wagner eine ganz neuartige Erscheinung war! — indem sie ihm nicht nur einen großen Bauplatz für sein Theater, sondern auch einen kleineren, an den hübschen Stadtpark grenzenden für sein Wohnhaus zum Geschenk machten. Hier, fern von dem Lärm des täglichen Verkehrs, baute sich Wagner eine Villa nach seinen eigenen Plänen. Es ist interessant, zu wissen, was der Schöpfer des „Kunstwerks der Zukunft" für das Ideal eines Wohnhauses und eines Theaters hielt. Beide Gebäude sind äußerlich einfach, was wenigstens bei dem Theater nothwendig war, weil die vorhandenen Mittel zur Errichtung eines reicher verzierten Kunsttempels nicht ausreichten. Den einzigen äußerlichen Schmuck der Villa bildet eine Freske über dem Eingang, die vier Figuren zeigt: Wotan, als Vertreter der deutschen Mythologie, zwei Frauengestalten, die Musik und die Tragödie darstellend, und den Knaben Siegfried. Diese Figuren sind in Wirklichkeit Portraits, ihre Züge sind die von Betz, Cosima Wagner, Schröder-Devrient und Siegfried Wagner. Unter der Freske befinden sich drei Tafeln mit den Worten: „Hier, wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dieses Haus von mir benannt."

Nach dem Innern der Villa (wie des Theaters) müssen wir uns wenden, um Wagner's Ideal kennen zu lernen.

*) Diese Biographie ist kaum der geeignete Platz für eine Beschreibung der Sehenswürdigkeiten Bayreuth's. Wer sich dafür interessirt, findet in jeder Buchhandlung einen Fremdenführer.

Wir treten durch die Eingangsthüre in eine weite Halle, deren Decke das Dach des Hauses bildet, wo ein farbiges Glasfenster für Erleuchtung sorgt. In der Höhe sehen wir eine Galerie, die zu den Wohn- und Schlafzimmern führt. Im Erdgeschoß befindet sich rechts das Eßzimmer, links die geräumige Bibliothek und das Empfangszimmer. Dieses Gemach ist mit den während eines ganzen Lebens gesammelten Gegenständen und mit den Trophäen zahlreicher Triumphe angefüllt. Die Noten- und Büchergestelle enthalten die Werke der Lieblingsschriftsteller und Componisten Wagner's, historische und philosophische Schriften, Orchester- und Opern-Partituren. An den Wänden hängen die Portraits seiner Mutter und seines Stiefvaters Ludwig Geyer, ferner Beethoven, Schopenhauer, König Ludwig, Schiller, Goethe, Liszt und seine Tochter Cosima. In einer Ecke steht der prachtvolle Steinway'sche Flügel, der Wagner überzeugte, daß Amerika wenigstens in einem Zweige musikalischer Thätigkeit die übrige Welt übertrifft. Vor dem Hause steht eine Bronzestatue König Ludwig's II. und der Garten enthält zahlreiche Bäume und Gebüsche, die gegenwärtig die Villa von der Straße aus beinah unsichtbar machen.

In diesem Heim verlebte Wagner mit seiner Frau Cosima*) und drei Kindern das glücklichste Jahrzehnt seines Lebens. Frau Cosima nahm ihm manche Bürde ab, leitete seine geschäftlichen Angelegenheiten, schützte ihn gegen unwillkommene Besucher und besorgte, so weit das möglich war, die ungeheure Correspondenz. Ausgenommen waren nur die Gesuche um Autographe, die besonders aus England und Amerika fast täglich eintrafen und die zu beantworten Wagner in der Regel gutmüthig genug gewesen sein soll. Von den Bayreuthern wurde er mit Staunen und Bewunderung angestarrt, wenn er die Straße entlang ging oder mit seinen großen Hunden den täglichen Spaziergang

*) Nach Cosima's Scheidung und ihrer Verheirathung mit Wagner vermied Hans von Bülow allen persönlichen Verkehr mit der Familie, hielt aber freundschaftliche Beziehungen aufrecht und blieb als Künstler nach wie vor Wagner ergeben.

durch Wald und Feld machte, auf dem er Inspiration für seine „Parsifal"-Motive suchte. Von seiner Liebenswürdigkeit zeugt eine Anekdote, die Glasenapp erzählt. Ein einfacher, aber ehrenhafter Bayreuther Bürger, der dort in einer Fabrik angestellt war, faßte den Muth, Wagner zu bitten, bei seinem jüngsten, am Tage der Grundsteinlegung geborenen Kinde Pathe zu stehen. Wagner nahm die Einladung an, kam mit seiner ganzen Familie, blieb den ganzen Nachmittag im Hause des Mannes und erhielt die ganze Gesellschaft durch Anekdoten und Witze in heiterster Laune.

Eine andere charakteristische Anekdote erzählte mir Herr Oesterlein, der Besitzer des Wagner-Museums in Wien. Als das Theater im Bau begriffen war, kehrte Wagner eines Tages in schlechter Laune nach Hause zurück. Es war Etwas gemacht worden, was mit seinen Plänen und Instructionen nicht übereinstimmte; er hatte versucht, seine Wünsche zu erklären, war von den Baumeistern aber nicht verstanden worden. Einer der Werkführer aber, der kein ausgebildeter Baumeister war, glaubte das Richtige zu erkennen und handelte nach seiner Eingebung. Am nächsten Tage bemerkte Wagner, was geschehen war, und war entzückt. „Wer hat das gethan?" fragte er. Der Name wurde ihm genannt. „Wo ist er?" Der Mann konnte nicht gefunden werden. Auf dem Rückwege nach der Stadt traf Wagner ihn, schlug ihm mit den Worten: „Sie sind ein brillanter Kerl" auf die Schulter, schleppte ihn in's nächste Wirthshaus und trank bei einer Flasche Wein mit dem Handwerker Brüderschaft.

Das Nibelungen-Theater und das unsichtbare Orchester.

Von der Villa Wahnfried kann man in einer halben Stunde bequem bis zum Nibelungen-Theater gehen. Deutsche Besucher — besonders die an dem Nationalübel allzu großer Corpulenz leidenden — haben sich oft über die Nothwendigkeit beklagt, diesen Hügel in warmem Wetter, wenn Wagen schwer zu erlangen und theuer sind, ersteigen zu müssen, aber

in Wirklichkeit handelt es sich nur um einen angenehmen, für die bevorstehende Aufführung kräftigenden Spaziergang. Im Jahre 1876 war der Weg kahl und, abgesehen von der sich bei jedem Schritt weiter entfaltenden Aussicht, gänzlich schmucklos, jetzt gewähren die an den Seiten gepflanzten Bäume reichlichen Schatten und verbergen die Umgegend, deren Anblick bei der Ankunft auf der Höhe eine angenehme Ueberraschung erzeugt. Der Hügel ist höher, als er erscheint, wenn man das Theater bei der Ankunft in Bayreuth von der Eisenbahn aus zuerst erblickt, und die Aussicht ist, wie schon erwähnt, entzückend, denn mehrere der Berggipfel erreichen eine Höhe von nahezu viertausend Fuß.

Obgleich das jetzige Nibelungen-Theater eigentlich provisorisch sein sollte — d. h. bis die Mittel für ein Gebäude von größerer architektonischer Schönheit und Dauerhaftigkeit aufgebracht waren — ist sein Aeußeres keineswegs uninteressant. Es ist so häufig abgebildet worden, daß eine Beschreibung überflüssig ist. Ich will nur darauf aufmerksam machen, daß der hintere Theil wegen des Arrangements der Decorationen beinahe doppelt so hoch ist, wie der vordere. Bei den Werken, die aufgeführt werden sollten — in erster Linie „Rheingold" — ist so schneller und so vollständiger Scenenwechsel erforderlich, daß die gewöhnliche Weise des Versetzens der Decorationen nicht ausreichte und unausführbar war. Man schlug deshalb hier eine neue Methode ein, bei der die alten Decorationen in den erhöhten Theil heraufgezogen werden, während die in dem tiefen Keller zurecht gestellten an ihre Stelle treten. Die Bühne ist eine der größten der Welt und viel geräumiger als der Zuschauerraum, der etwa 1600 Personen faßt, wenn wir die 300 Sitzplätze enthaltende Galerie über den Fürstenlogen einschließen. Dieser Raum ähnelt einem griechischen Amphitheater, da die Sitze in halbkreisförmigen Reihen angebracht sind, die sich über einander erheben und hinten mit einer, von einer Galerie überragten Logenreihe endigen. Jeder Sitz gewährt die volle Ansicht der Bühne, und keiner erfordert die Verdrehungen, die in den gewöhnlichen bogen-

förmigen Galerien nothwendig sind. Ungewöhnlich gut sind die Vorsichtsmaßregeln gegen Feuersgefahr. Das Theater hat zwölf Ausgänge ohne alle Treppen, so daß es in ein oder zwei Minuten geleert werden kann, während sich auf der Bühne vier sogenannte Wasserthürme befinden.

Alle diese Abweichungen von dem üblichen Plan des Inneren eines Schauspielhauses waren, wie Wagner angiebt (IX, 399), die natürlichen Folgen der wichtigsten und fundamentalsten aller Neuerungen, des Wunsches, das Orchester unsichtbar zu machen. Seitengalerien würden es unmöglich gemacht haben zu verhindern, daß das Orchester von vielen Zuschauern gesehen wurde, mit den amphitheatralisch arrangirten Sitzen war das aber zu bewerkstelligen, wenn die Einzelheiten auch viel Nachdenken seitens Wagner's und der ihm helfenden Architekten erforderten. Der französische Componist Grétry und Goethe im „Wilhelm Meister" waren seine Vorgänger in dem Vorschlag gewesen, die Musiker aus dem Sehkreis der Zuschauer zu entfernen, ihm blieb es aber vorbehalten, zu zeigen, wie das geschehen konnte, und es wirklich zu thun. Es liegt auf der Hand, daß die Bogenstriche der Violinisten, die Bewegungen der Posaunenbläser und der Trommelschlägel, die Gesticulationen des Dirigenten u. s. w. ebensowenig sichtbar sein sollten wie die Stricke und Flaschenzüge hinter der Scene, wenn ein Drama ein vollkommenes Bild der Wirklichkeit liefern soll. Das Orchester ist auf dem alten Platz geblieben, aber er ist siebzehn Fuß tiefer gelegt und eine dünne Bretterwand verbirgt es vollständig, während die Mauer als Schallreflector dient.

Von allen durch Wagner in der Kunstwelt eingeführten Neuerungen fand diese am allgemeinsten und schnellsten Annahme. Selbst seine professionellen Widersacher waren von ihrem Werthe überzeugt. Die Vorzüge des neuen Systems sind auch zu groß, um selbst verhärteten Philistern zu entgehen. Die Unsichtbarkeit des Orchesters ist nicht der einzige Gewinn, denn die Abwesenheit der Seitengalerien macht selbstverständlich auch das Fallenlassen der Proscenium-

logen nothwendig. Und von allen Beweisen für den gewohnheitsmäßigen Mangel an ästhetischem Feingefühl in den meisten Menschen ist die Prosceniumloge der beredteste. Man denke sich ein paar tausend Menschen, die sich versammelt haben, um ein Drama zu genießen — sei es ein litterarisches oder ein musikalisches — und nun wird dem Theaterdirector gestattet, die Illusion dadurch zu stören, daß er an jeder Seite der Bühne ein paar Logen anbringt, deren äugelnde, gähnende, sich unterhaltende und mit Juwelen behangene Insassen die Aufmerksamkeit ebenso auf sich lenken wie die Darsteller selbst. In Bayreuth ist dieser Unfug nicht nur ganz abgeschafft, der Architekt Semper hatte Wagner auch einen höchst sinnreichen Rath zur Nutzbarmachung des Raumes zwischen der Bühne und der ersten Sitzreihe gegeben. Dieser Raum, dem die Töne des unsichtbaren Orchesters entströmten, wurde der „mystische Abgrund" genannt, weil er die Wirklichkeit von dem Idealen trennte, und das getroffene Arrangement — ein schmales Proscenium vor und ein weiteres hinter ihm — sollte die wundervolle Illusion hervorrufen, daß die Bühne in weite Entfernung gerückt sei, während der Beschauer sie dennoch mit der Genauigkeit der wirklichen Nähe sieht, woraus die weitere Illusion entsteht, daß die Schauspieler in übernatürlicher Größe erscheinen. Mit einem Wort, die auf das Auge des Beschauers hervorgebrachte Wirkung entspricht etwa der größeren Deutlichkeit und Naturtreue eines Stereoskopbildes im Vergleich zu einer Photographie.

Als noch viel größer und zahlreicher haben sich aber die Vortheile dieser Neuerung für das Ohr erwiesen. Wagner faßte sie in einem gedrängten, prophetischen Satz zusammen (VI, 388), wir müssen sie aber etwas genauer in Augenschein nehmen, weil sie von Epoche machender Bedeutung sind:

(1.) Wenn man in der Nähe des Orchesters sitzt, so wird das Ohr durch alle Arten unmusikalischer Töne, die den Instrumenten entsteigen, beleidigt. Bald ist es ein schriller Ton der Flöten und Clarinetten, bald ein kratzender der Violinen und anderer Saiteninstrumente, bald ein

schmetternder der Trompeten, bald kommt aus den Posaunen der Ton, den man onomatopoetisch „prasselnd" nennt, und so weiter. Wenn man aber denselben Ton durch eine dünne Bretterwand hört, so wird er, wie Wagner sagt, „verklärt, von jeder Beimischung des, zur Hervorbringung des Tones den Instrumentisten unerläßlichen außermusikalischen Geräusches" gereinigt. Das ist in Bayreuth erreicht worden und könnte mit der Wirkung der Retouche auf ein photographisches Negativ verglichen werden, indem es alle groben Fehler hinwegschafft.

(2.) Der Sänger erfreut sich nicht nur des Vortheils, die Zuschauer direct vor sich zu sehen, ohne durch die Bewegungen des dazwischen liegenden Orchesters und seines Dirigenten getrennt zu sein, sondern die Fernhaltung der eben beschriebenen unmusikalischen (oder anti-musikalischen) Geräusche macht es den Zuhörern auch leichter, den ausgesprochenen Worten, von denen soviel im Musik-Drama abhängt, zu folgen. Die so oft gegen Wagner erhobene absurde Beschuldigung, seine Musik sei „lärmend" und die Sänger würden von dem Getöse des Orchesters „todt gemacht", rührt lediglich davon her, daß Dirigenten und Musiker sie nicht zu spielen verstanden. Vor Wagner wurden Blechinstrumente hauptsächlich für massive, zermalmende Fortissimo-Effecte verwendet, und auch er benutzt sie für diese Zwecke und ist der höchste Meister der Klimax, aber viel häufiger bedient er sich der Blechinstrumente nur für Tonmalerei — um jene satten Klangfarben zu erzielen, welche seine Musik von jeder anderen unterscheiden. Die Blechmusiker waren an das piano nicht gewöhnt, und jedes Mal, wenn Wagner eine Probe einer seiner Opern leitete, mußte er unaufhörlich „piano, piano" rufen. In Bayreuth sind die Blechinstrumente am weitesten von den Zuhörern entfernt, und die Folge davon ist, daß die Trompeten und Posaunen die Stimmen der Sänger nicht übertönen könnten, selbst wenn sie es wollten. Jedes Wort wird deutlich vernommen und kein ehrlicher Mensch, der jemals in Bayreuth gewesen, kann die lächerliche Behauptung wiederholen, Wagner stelle die Statue in's Orchester und

das Piedestal auf die Bühne, — eine Beschuldigung, die von der Unwissenheit gegen jeden musikalischen Reformator erhoben worden ist.

(3.) Vielleicht noch wichtiger als diese Vortheile ist der dritte, den Wagner in dem Worte „verklärt" zusammenfaßt, und der theils eine Folge der größeren physischen Reinheit der Töne ist, theils der geheimißvollen Unsichtbarkeit des Orchesters entspringt. Derselbe Gedanke schwebte Goethe in unfertiger Gestalt vor, als er schrieb, „er pflege eine Musik nicht anders als mit zugeschlossenen Augen anzuhören, um sein ganzes Dasein auf den einzigen, reinen Genuß des Ohres zu concentriren." Noch deutlicher verstehen wir Wagner's Idee, wenn wir an die ergreifende Wirkung denken, die Kirchenmusik auf uns ausübt, denn die Priester haben schon vor langer Zeit den bezaubernden Einfluß unsichtbarer Musik erkannt. Operncomponisten sind ihrem Beispiel mitunter gefolgt und haben ihren Zuhörern durch unsichtbare Chöre Genuß bereitet, es blieb aber Wagner vorbehalten, die Reize eines unsichtbaren Opernorchesters zu enthüllen, dessen Töne über den Sängern zu schweben scheinen, wie mannigfache Düfte über einem Blumenbeet. Lange Jahre vor der Errichtung des Nibelungen-Theaters schrieb Wagner, das Orchester „solle gegen den Sänger völlig verschwinden oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrage selbst mit enthalten zu sein scheinen." Dieses Ideal wurde mit Hilfe des unsichtbaren Orchesters in Bayreuth verwirklicht.

Dr. J. Schucht*) hat die Meinung ausgesprochen, daß eine Quelle der gereinigten und idealisirten Klangfarben des Bayreuther Theaters in der Thatsache liegt, daß die dissonirenden Uebertöne absorbirt werden und nicht bis zu den Zuhörern gelangen: „Das Blech wird in Gold verwandelt." Es muß aber im Auge behalten werden, daß die Bayreuther Arrangements allerdings für Wagner's spätere Dramen voll-

*) „Neue Zeitschrift für Musik" 17. September 1883. Man sehe auch einen interessanten Artikel von K. Kipke über diesen Gegenstand in den „Bayreuther Blättern", 1889.

kommen passen, aber bei einfacher instrumentirten Opern nicht so günstig wirken dürften. Die „Tannhäuser"-Aufführung vom Jahre 1891 rief in mir sogar die Ueberzeugung wach, daß selbst in Wagner's früheren Opern Veränderungen vorgenommen werden müßten, denn hier waren die Stimmen zu laut, und während der Chöre war das Orchester kaum vernehmbar. Es ist indessen möglich, daß Aenderungen in den Sitzen der Musiker und in den Zwischenwänden dieses Uebel heben würden. Jedenfalls sind die Vorzüge des unsichtbaren Orchesters so bedeutend, daß es viel Geld und Zeit werth wäre, sie durch akustische Experimente für alle Opern zu sichern*).

Nibelungen- und andere Proben.

Mit der Besprechung des Klanges des Nibelungen-Orchesters sind wir unserer Erzählung etwas vorausgeeilt und müssen uns jetzt zu ihr zurückwenden, um über einige Ereignisse zu berichten, die den Festspielen vorangingen. Während der Monate, die der Grundsteinlegung folgten, war Wagner's Feder ungewöhnlich thätig gewesen. Essays über „Schauspieler und Sänger", „Ueber die Benennung Musikdrama", „Ueber das Schauspielwesen", offene Briefe an Nietzsche, an den Bürgermeister von Bologna u. A. erschienen in rascher Folge. Seine nächste Arbeit — und eine höchst wichtige und schwierige — war, Künstler für das Festspiel zu finden. Er brauchte Sänger, die auch Darsteller waren, und für gewisse Rollen, wie die Riesen Fasolt und Fafner und den Zwerg Mime, wollte er Künstler haben, deren Aeußeres nicht im Widerspruch zu den Charakteren stand. Um diese Leute zu finden, besuchte

*) Gerechtigkeitsgefühl zwingt mich, hier zu erwähnen, daß einer der Kritiker das unsichtbare Orchester nicht vollständig billigte; auf Paul Lindau macht es einen „tieferen Eindruck", wenn er die Fiedelbogen u. s. w. sehen kann. Das erinnert mich an eine Anekdote, die Gottschalk in seinen „Notes of a Pianist" erzählt. Er bemerkte, daß bei seinen Concerten im Westen Amerika's die Zuhörer in der ersten Reihe sich häufig viel mehr für die Art und Weise, wie er das Pedal gebrauchte, als für sein Clavierspiel zu interessiren schienen. De gustibus non est disputandum!

er der Reihe nach alle größeren deutschen Opernhäuser. Nach dem Essay „Ein Einblick in das heutige Opernwesen" zu urtheilen, war er nicht sehr erbaut von dem, was er gesehen und gehört. Er war überall herzlich aufgenommen worden und hatte niemals gezögert, Sängern und Dirigenten mit seinem Rath zur Seite zu stehen. Es wäre weiser gewesen, so eitlen und empfindlichen Menschen gegenüber den Mund zu halten, aber Wagner konnte niemals der Versuchung widerstehen, jeden ihm aufstoßenden Irrthum zu rügen. Er wirkte auch in Concerten mit, denen Banquets und Reden folgten, die alle von Glasenapp gewissenhaft verzeichnet sind. In Leipzig und Weimar verlebte er einige Tage mit Liszt. Im Juni 1873 erschien der Klavier-Auszug des „Rheingold", im September 1874 folgte ihr die „Walküre", im Januar 1876 „Siegfried" und im Juni 1876 die „Götterdämmerung". Die Partitur des letztgenannten Dramas war im November 1874 vollendet worden.

Es war nicht schwierig, die Sänger für Bayreuth zu sichern, die er als die passendsten ausgewählt hatte. Ungleich den Kritikern, erfaßten die deutschen Sänger die Wichtigkeit dieses Ereignisses und stellten sich in den meisten Fällen dem Meister zur Verfügung, ohne anderen Lohn zu verlangen als die Ehre, mit ihm zusammenwirken zu dürfen. Zweifelsohne waren sie sich auch bewußt, daß der Unterricht, den sie von dem Componisten persönlich erhalten würden, mehr werth sei als das höchste Honorar, das ein Hoftheater jemals gezahlt hatte. Die Thatsache, daß er in Bayreuth mitgewirkt hatte, diente jedem Sänger als ein Diplom, das ihm die Thore aller Theater öffnete. Man nehme Frau Materna als Beispiel. Sie erhielt in der Saison 1884—85 im Metropolitan Opera House in New-York 1000 Dollars für den Abend. Würde sie wohl ein Viertel dieser Summe erhalten haben, wenn Bayreuth ihr nicht einen Namen gemacht hätte? Sie verdankt ihren nationalen Ruf hauptsächlich ihrer wundervollen Brünnhilde, die Wagner sie Tact für Tact gelehrt hat. Ihre Isolde, die er ihr nicht einübte, ist niemals ein Erfolg gewesen.

Vorläufige Proben, an denen die ersten Sänger und das Orchester theilnahmen, wurden im Juli und August 1875 abgehalten, anfänglich in Wagner's Haus und später im Theater, wo die Bühne weiter vorgeschritten war, als der Zuschauerraum. Der Berliner Hofintendant hatte mit unerwarteter Liebenswürdigkeit 26 seiner besten Musiker gestattet, in dem Nibelungen-Orchester mitzuwirken, das außerdem Musiker aus München, Wien, Weimar, Breslau, Hannover und anderen Städten enthielt. Die Wahl Hans Richter's zum Dirigenten war eine höchst weise. Er war mit den Geheimnissen der Partituren Wagner's vertrauter als irgend ein anderer Musiker und außerdem unzweifelhaft der beste Dirigent jener Zeit. Tappert schrieb 1872 von ihm: „Richter ist im Orchester gerade so heimisch, wie der Fisch im Wasser. Als wirklichen Kapellmeister sieht man ihn jetzt mit der Bratsche in der Hand, dann sitzt er plötzlich hinter der großen Trommel oder entlockt dem Triangel das frappirende Klingkling." Kufferath erzählt einen an sich unbedeutenden Vorfall bei einer Probe in Brüssel, die uns mehr von Richter's Kunst und dem Geheimniß seiner Größe sagt, als lange Seiten technischer Abhandlungen:

„Sie kennen im „Tristan"-Vorspiel die klagende Melodie der Oboe, welche nach dem ersten Gesang der Violoncelle in Halbtönen aufsteigt, um in einem sehr zarten Pianissimo auszuklingen. Um nun den richtigen Ausdruck dieser Stelle anzudeuten, legte Hans Richter, während er mit der rechten Hand den Tact schlug, die Linke auf sein Herz, mit einer einfachen unaffectirten Bewegung, die deutlich und beredet aussprach: ‚Spiele mit Gefühl'. Und es wurde so gespielt."

Als Wagner zum ersten Male das Theater betrat, um die Musiker zu begrüßen, hatte Richter es so eingerichtet, daß beim Eintritt des Meisters das Orchester die erhabenen Walhalla-Klänge aus Rheingold spielte und Betz ihn mit den Worten begrüßte, in denen Wotan die Vollendung der von den Riesen auf hohem Berges-Gipfel erbauten Götterburg feierte. Es war ein höchst glücklicher Gedanke, der Wagner tief ergriff.

Heinrich Porges*), der während der Proben in Bayreuth die Rolle eines Boswell spielte, macht auf die eigenartige Methode aufmerksam, in der sie vorgenommen wurden. Es ist gebräuchlich, mit getrennten Proben für die Saiten- und Blasinstrumente zu beginnen und diese erst später zu vereinigen. Hier spielte im Gegentheil das ganze Orchester am Vormittag einen Act und wiederholte ihn am Nachmittag mit den Sängern, wodurch alle Theilnehmer sofort einen allgemeinen Ueberblick über das Ganze gewannen, während man die Vervollkommnung der Einzelheiten bis auf spätere Zusammenkünfte verschob. Bei so hervorragenden Gesangs- und Musikkünstlern wie sie hier versammelt waren, konnten selbst diese ersten Proben nicht ohne Interesse sein, und man hatte einigen hundert Personen, darunter Liszt und Frau von Schleinitz, gestattet, ihnen beizuwohnen. Da es noch nicht möglich gewesen war, mehr als achtzig Sitze herzurichten, mußten die übrigen Zuhörer auf Kisten, Brettern oder auf dem Boden sitzen. Wo sich gewöhnlich der Souffleurkasten befindet, hatte Wagner einen kleinen Tisch mit einer Lampe und ein Pult stehen, auf dem seine Partitur lag. Von hier aus übersah er das Ganze.

Unter den Besuchern, die diesen Proben in Bayreuth beiwohnten, befanden sich Director Jauner von der Wiener Oper und der Intendant Hülsen aus Berlin. Beide kamen, um Arrangements für die Aufführung von „Tristan und Isolde", womöglich unter der Leitung des Componisten (der Wind hatte sich gedreht!) zu machen, und Jauner bat außerdem Wagner, die Pariser Ausgabe des „Tannhäuser" und den unverkürzten „Lohengrin" in Wien aufzuführen. Der Meister war dazu bereit; nach kurzer Erholung in Teplitz ließ er sich für die Dauer von zwei Monaten in Wien nieder und widmete sich Tag für Tag eifrigst den Proben seiner frühen Opern. „Tannhäuser" wurde zuerst aufgeführt. Am Schluß wurde der Componist so oft und so dringend gerufen, daß er schließlich auf der Bühne erschien und sagte:

*) Siehe seine Artikel in den „Bayreuther Blättern".

„Es werden nun im Mai fünfzehn Jahre, daß ich bei Ihnen, in Wien, zum ersten Male meinen ‚Lohengrin' hörte und mich Ihrerseits einer so überaus warmen Aufnahme zu erfreuen hatte. Diese Freude hat sich für mich heute gewissermaßen wiederholt und es bewegt mich das, in meinen Bemühungen fortzufahren, Ihnen meine Werke, so weit es die vorhandenen Kräfte gestatten, immer klarer zu machen."

Es ist häufig darauf aufmerksam gemacht worden, wie unglücklich und beleidigend Wagner in seinen öffentlichen Reden zu sein pflegte. Hier war er in gutherziger und gemüthlicher Weise aufgefordert worden, den „Tannhäuser" in der vervollkommneten Version aufzuführen, man hatte ihm gestattet, ohne einen Pfennig dafür zu fordern, drei Wochen seiner Zeit auf die Proben zu verwenden, eine riesige Menschenmenge war herbeigekommen, ohne daß ihn Jemand dafür getadelt hätte, und nun, statt von allen diesen Vergünstigungen überwältigt zu sein, statt dem Publicum, den Künstlern und der Leitung des Theaters auf den Knieen zu danken, erklärte der Mensch, er könne seine Opern nur „soweit es die vorhandenen Kräfte gestatten", in vollkommener Weise aufführen! Das war eine ganz scheußliche Rede, und die Kritiker sagten ihm dies auch ganz offen. Erst vor ein paar Jahren war eines seiner Werke in Wien als „unmöglich" zurückgelegt worden: wie konnte er es unter diesen Umständen wagen, auch nur anzudeuten, daß seine Opern dort nicht in absoluter Vollkommenheit gegeben werden konnten? Gab es jemals einen so undankbaren, so beleidigenden, so hassenswerthen Menschen? Wir wollen einen Schleier über diese peinliche Scene decken und nur hinzufügen, um uns Erleichterung zu verschaffen, daß er nach der Aufführung des „Lohengrin" keine beleidigende Rede hielt und sein brutales Benehmen gut zu machen suchte, indem er die Oper einmal zum Besten des Chors selbst dirigirte. Nach seiner Abreise fielen die Wiener auf den alten „Tannhäuser" und den alten „Lohengrin" mit allen ihren Unvollkommenheiten und Kürzungen zurück, denn sie waren kürzer und gestatteten den guten Bürgern, nach Hause zu kommen, ehe der Portier die Hausthür geschlossen hatte, und also das Sperrgeld zu sparen.

Nicht lange nach diesen Erlebnissen ging Wagner nach Berlin, um bei der Première des „Tristan" mitzuwirken. Kaiser Wilhelm legte ein specielles Interesse für die Oper an den Tag, wohnte der Generalprobe bei und befahl, die Einnahme des ersten Abends dem Bayreuther-Fonds zu überweisen, der dadurch die schöne Summe von beinahe 16000 Mark gewann, eine in der Berliner Oper beinahe noch nicht dagewesene Einnahme. Die Presse war zum größten Theile noch immer feindselig gesinnt, aber die Vorstellung war gut und wenigstens ein Theil der Zuschauer würdigte die Größe des Dramas. Aber nicht Alle, denn nach Paul Lindau rief die trauernde Melodie des Hirten am Anfang des letzten Acts einen unglückseligen Ausbruch von Heiterkeit hervor. Das Publicum, das den Hirten nicht sehen konnte, wußte nicht, was das Blasen hinter der Scene zu bedeuten hatte. So geschehen in der Metropole der Intelligenz der Welt, am 20. März 1876!

Am 3. Juni wurden die Vorbereitungen für den „Ring des Nibelungen" in Bayreuth eifrig aufgenommen. Sie begannen mit getrennten Proben der Instrumentengruppen und der Sänger. Nicht weniger als sechs Wochen waren nöthig, um die Tetralogie auf diese Weise durchzuarbeiten. Die zweite Reihe von Proben, bei der jeder Tag einem Act gewidmet war, nahm zwei Wochen in Anspruch, und erst in der dritten Serie, den Hauptproben, wurde jedesmal ein vollständiges Drama durchgenommen. Dasselbe geschah natürlich bei den noch späteren Generalproben. Alle Sänger und Musiker waren rechtzeitig eingetroffen. Das Orchester in Stärke von 110 Mann — doppelt so stark wie bei gewöhnlichen Opernaufführungen — mit Wilhelmj als Vorgeiger nahm seinen Platz in dem mystischen Abgrund ein, wo es allerdings heiß war und man weder die Zuschauer noch die Bühne sehen konnte, wo auf der anderen Seite aber die Musiker sich die Röcke ausziehen und in Hemdsärmeln spielen konnten, was im Hochsommer kein kleiner Vortheil war und auch ausgeführt wurde, selbst von Hans Richter, der selbstverständlich von der Bühne aus gesehen wurde, aber nicht von den Zuschauern.

Einige meiner Leser mögen sich wundern, weshalb Wagner bei dieser Gelegenheit nicht sein allgemein bewundertes Geschick als Dirigent entfaltete, indem er selbst den Tactstock in die Hand nahm. Zunächst hatte er unbegrenztes Vertrauen in Hans Richter, dann mußte er aber nicht nur die Aufsicht über das Orchester, sondern auch über die Decorationen, über jede Geste, jeden Ton und jeden Gesichtsausdruck der Sänger führen. Sein gewöhnlicher Platz war, wie bereits erwähnt, an einem kleinen Tisch, wo der Souffleurkasten gewesen wäre, wenn er ein solches Unding in seinem Theater geduldet hätte. Aber er sprang alle Augenblick auf, um hier eine Gruppe zu stellen, dort die Decorationen zu verändern oder dem Orchester aufzutragen, eine Stelle zu wiederholen. Man hatte für ihn eine kleine Brücke über den mystischen Abgrund gebaut, so daß er mit Leichtigkeit in den Zuschauerraum gehen konnte, um einen akustischen oder einen Decorations-Effect zu studiren. Er war fortwährend thätig und arbeitete schwerer als seine Gehilfen. Ebensowenig hielten ihn seine 63 Jahre von Akrobatenkunststücken ab. Als Alberich bei einer Probe am Ende der ersten Scene im „Rheingold" zögerte, sich dem Apparat anzuvertrauen, der ihn von dem hohen Felsen auf den Grund des Rheines stürzt, schob ihn Wagner zur Seite und machte ihm den Sprung vor. Die Bayreuther Turner, die ihre Dienste als Nibelungen anboten, wurden von ihm so vollständig in zwergenhafte, kriechende Gnomen verwandelt, daß Niemand vermuthen konnte, was für schöne Exemplare männlicher Kraft sie waren. Und so übersah er jede Einzelheit. Als allgemeines, alle Details umfassendes Bühnengenie hatte Wagner niemals seines Gleichen und es war kein leeres Prahlen, wenn er einmal an einen Freund schrieb, er würde die Theaterbesucher in Erstaunen versetzen, wenn er die Stimme eines Tichatschek hätte.

Der echte Wagner zeigt sich in vollendeter Weise in zwei Notizen, die er hinter der Scene und in dem mystischen Abgrund aufhängte:

An die Sänger: Deutlichkeit!! Die großen Noten

kommen von selbst, die kleinen Noten und ihr Text sind Hauptsache. Niemals dem Publicum Etwas sagen. Zu Monologen immer auf oder abschauen, niemals geradeaus. Letzter Wunsch: Bewahrt mir Euren guten Willen, meine Freunde.

Im Orchesterraum war diese kurze Notiz angebracht: „Kein Präludiren. Piano, Pianissimo, dann wird Alles gut gehen." In Bezug auf diese Mahnung ist Folgendes, von Boswell Porges von Interesse*):

„Bei den Proben des Nibelungenringes stellte es sich nämlich als eine Nothwendigkeit heraus, an vielen Stellen die dynamischen Bezeichnungen der Tonstärke zu ermäßigen, öfter an die Stelle eines fortissimo ein forte, an die Stelle eines forte ein mezzoforte u. s. w. zu setzen. Dies geschah aus dem Grunde, um vor Allem Wort und Ton des Sängers zu deutlichem Vernehmen gelangen zu lassen ... Dieses Verhältniß der Tonstärke des Orchesters zum Sänger kam im Verlaufe der Proben öfter zur Sprache, und der Meister bediente sich wiederholt und mit Vorliebe des Vergleichs, daß das Orchester den Sänger stets so tragen solle, wie die bewegte See einen Nachen, diesen aber nie in die Gefahr des Umschlagens bringen oder gar verschlingen dürfe."

Ein ganzes Lehrbuch des Dirigirens ist ferner in folgenden Bemerkungen des Herrn Porges enthalten:

„Eine besondere Bemerkung des Meisters will ich nicht unerwähnt lassen. Sie bezog sich darauf, daß das Walhallthema an allen jenen Stellen, wo es als Ausdruck der gegenwärtigen Situation erscheine, in großem Stile, langsam und mit breiter Tongebung vorzutragen sei; während es dort, wo es nur als Erinnerungsmotiv im Orchester ertönt, wie z. B. in der ‚Walküre' in Sieglinden's Erzählung, ein wenig schneller und mit nicht so scharfer Hervorhebung der rhythmischen Accente, etwa mit jener mehr lässigen Betonung gespielt werden solle, mit welcher gute Schauspieler einen eingeschobenen Satz zu sprechen wissen."

Das erste Bayreuther Festspiel.

Als Liszt zuerst von dem Riesenplan, die Nibelungen-Trilogie bei einem speciellen Nibelungen-Festspiel aufzuführen, hörte, redete er dem Freunde zu, sich durch Nichts abschrecken zu lassen, sondern rüstig mit seinem Werk voranzugehen, für

*) Bayreuther Blätter 1880 u. s. w. Diese Aufzeichnungen von Herrn Porges über die Bühnenproben in Bayreuth sind allen Wagner-Dirigenten auf's Wärmste zu empfehlen.

das dasselbe Programm passe, welches das Baucapitel zu Sevilla bei Erbauung der Kathedrale dem Architekten stellte: „Bauen Sie solch' einen Tempel, daß die künftigen Generationen sagen müssen, das Capitel war närrisch, so etwas Außerordentliches zu unternehmen. Und doch steht die Kathedrale da!" Diese Worte wurden 1851 geschrieben, und genau fünfundzwanzig Jahre später stand das Bayreuther Theater für die Nibelungen-Trilogie bereit. War Wagner närrisch, als er diesen Plan unternahm? Seine Zeitgenossen scheinen das gedacht zu haben. Die „Ritter der Feder" erschöpften schier ihren Reichthum an Geist, um Schmeichelnamen für ihn zu erfinden, wie „Seine Majestät Richard der Erste", der „unfehlbare Musikpapst" und der „Schah von Bayreuth". Er wurde „Charlatan", „Königlich Bayerischer Grobian", „enfant terrible", „Narr", „musikalischer Heliogabalus", „Judenfresser", „Franzosenfresser", „musikalischer Lassalle", „Bayerischer Verrückter", „méprisable Bavarois", „Mörder des Gesangs", „Plagiarist Berlioz', Mendelssohn's und Offenbach's" (Thatsache!), „sächsischer Schulmeister", „Thersites", „Vandale der Kunst", „Don Quixote", „musikalischer Münchhausen" u. s. w. genannt. Wie selbst Joseph Bennett 1876 bekennen mußte: „Wagner ist mehr als zwanzig Jahre hindurch der Gegenstand des Spottes gewesen, und die Antwort auf alle diese Angriffe ist — Bayreuth."

Könige, Genies, Talente, neugierige und neidische Menschen reisten nach dem entlegenen Bayreuth, um das Lebenswerk Wagner's zu sehen. Der frühere Aufrührer und Verbannte war jetzt der Gastfreund von deutschen und ausländischen Fürsten. Zwei Kaiser, ein König, drei Großherzöge, ungezählte Herzöge, Grafen und andere Mitglieder der Aristokratie erschienen als Patrone und Zuschauer, darunter Kaiser Wilhelm I., Kaiser Dom Pedro von Brasilien, König Ludwig II., die Großherzöge von Weimar, Baden und Mecklenburg, der Herzog von Anhalt, Großfürst Wladimir von Rußland, Prinz Wilhelm von Hessen. Der Vicekönig von Egypten und der Sultan waren ebenfalls

Patrone, erschienen aber nicht. Was Musiker anbetrifft, so hatten wenigstens drei Nationen ihre größten Meister geschickt: Ungarn war durch Liszt, Frankreich durch Saint-Saëns, Norwegen durch Grieg vertreten. Die deutsche Kunst war gut repräsentirt, aber deutsche Componisten — die bedeutenden wie die unbedeutenden — glänzten durch Abwesenheit, denn weshalb hätten sie zu dem Ruhme eines Nebenbuhlers beitragen sollen*)?

Von den Fürsten langte König Ludwig zuerst an. Sein scharf ausgeprägter Widerwille gegen Menschenmassen und Demonstrationen veranlaßte ihn, den Zug schon einige Meilen vor Bayreuth zu verlassen. Hier war ein Teppich ausgebreitet, der bis zu dem Wagen führte, und Wagner und der Bürgermeister von Bayreuth waren anwesend, um den König nach der Eremitage, wo er Residenz nahm, zu geleiten. Der König wohnte der letzten Serie der Proben bei, aber nicht den ersten Aufführungen, vielleicht weil er damals nicht mit dem Kaiser zusammentreffen wollte, obgleich dieser auf seine specielle Einladung gekommen war. Vielleicht hatte auch König Ludwig's Vorliebe für Privatvorstellungen Etwas damit zu thun. Bei der „Rheingold"-Probe wurden nur zu der Galerie Zuschauer zugelassen, weil sie von dort aus den König nicht sehen konnten und auch er ihrer nicht gewahr wurde, die Leere des Theaters verdarb aber die akustischen Effecte und auf besonderen Wunsch des Königs wurde bei den letzten drei Vorstellungen auch vielen anderen Zuschauern der Eintritt gestattet. Als der Vorhang über den letzten Act der Götterdämmerung gefallen war, sandte der König eine besondere Dankesbotschaft an die Künstler, in der er betonte, er würde sich dieser Tage immer als der köstlichsten seines Lebens erinnern. Er verließ dann Bayreuth, kehrte aber zehn Tage später zurück, um der letzten Serie beizuwohnen.

*) Die Berliner „National-Zeitung" veröffentlichte triumphirend eine Seite voll Namen berühmter Persönlichkeiten, die nicht in Bayreuth waren.

Kaiser Wilhelm traf am 12. August, dem Tage vor der ersten Aufführung, ein. Er wurde am Bahnhof von Wagner, dem Bürgermeister und einer riesigen Menschenmenge empfangen. Nach den kurzen Empfangsfeierlichkeiten fuhr der Kaiser durch die mit Fahnen und Tausenden von jungen Fichten geschmückten Straßen nach der Eremitage. Das gewöhnliche schöne Kaiserwetter war dem greisen Fürsten gefolgt, der zwanzig Jahre jünger aussah, als er war, und ungleich dem König von Bayern die neugierige Menschenmenge gern zu sehen schien, für deren Huldigungen er mit Lächeln und Verbeugungen dankte. Er gratulirte Wagner zu seinem Erfolge und fügte hinzu: „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es durchführen könnten." Am Abend veranstalteten die enthusiastischen Bayreuther, die noch nie einen Kaiser in ihren Mauern gesehen hatten, einen großartigen Fackelzug nach der Eremitage.

Am folgenden Tage wünschte der Kaiser das Theater und den „mystischen Abgrund", in dem seine „Hofmusiker zu schwitzen hätten," zu sehen, und am Abend war er mit gewohnter Pünktlichkeit um sieben Uhr auf seinem Platz. Er blieb aber nur lange genug, um „Rheingold" und „Walküre" zu sehen, worüber die Philister ihre Freude unschwer verbergen konnten, vielmehr die „Desertion" zum willkommenen Gegenstande von Witzeleien machten. Jullien folgt wie gewöhnlich dem albernen Zeitungsgeschwätz, wenn er bemerkt: „Wagner war nicht der Mann, dem Kaiser das jemals zu verzeihen." Nun würde es weder befremdend noch unehrenhaft für einen der Betheiligten gewesen sein, wenn der Kaiser die Tetralogie uninteressant gefunden hätte. Ungleich Friedrich dem Großen und seinem eigenen Enkel Wilhelm II. war Kaiser Wilhelm I. garnicht musikalisch, und die Oper war für ihn nicht viel mehr als eine angenehme Art von Hofceremonie. Ich besitze aber einen unumstößlichen Beweis dafür, daß er niemals beabsichtigte, den ganzen Nibelungen-Cyclus anzuhören. Derselbe besteht in der folgenden Berliner Depesche, die am 2. August 1876 in den deutschen Zeitungen veröffentlicht wurde:

„Der Kaiser hatte auf die Einladung des Königs Ludwig von Bayern den Wagner'schen Opernvorstellungen zu Bayreuth beizuwohnen, den General v. d. Tann mit Ueberreichung eines überaus herzlichen Handschreibens beauftragt, worin er zusagt, soweit es sein Gesundheitszustand gestatte, den gedachten Vorstellungen beiwohnen zu wollen. Wenn der Kaiser hiernach eine Reise nach Bayreuth unternehmen sollte, so würde er sich in den Tagen vom 13. bis 16. dort aufhalten und einem Theil der ersten Serie der Vorstellungen beiwohnen." *)

Für die fürstlichen und aristokratischen Besucher war es günstig, daß Bayreuth einst eine Residenzstadt gewesen war und daher mehrere Schlösser enthielt, die als ihre Hauptquartiere dienen konnten. Die anderen Besucher mußten mit weniger Comfort vorlieb nehmen. Die Künstler**) waren zum Theil bei den Einwohnern einquartiert, zum Theil waren ihnen bequeme Räume im Stadtgefängniß und im Irrenhause angewiesen. In den Hotels stieg der Preis der Zimmer von zwei auf acht und zwölf Mark pro Tag. Die größte Schwierigkeit aber bestand darin, Etwas zu essen zu erhalten. Die kleinen Hotels konnten nur ihre eigenen Gäste versorgen und Restaurants waren in geringer Anzahl vorhanden.

*) Wenn man alle Umstände in Betracht zieht, so ist es thatsächlich merkwürdig, daß der Kaiser überhaupt nach Bayreuth kam. In Verbindung damit ist es interessant, einen Brief zu lesen, den er einst an den Intendanten von Hülsen richtete (enthalten in Helene von Hülsen's Biographie ihres Gatten): „Meine Tochter, die Großherzogin von Baden, hat mich gefragt, ob es nicht möglich sein würde, eine der neuesten Wagner'schen Opern die — wie ich glaube, — einen Cyklus bilden, hier in Berlin zu geben? Ich weiß von diesen Werken Nichts weiter, als daß sie von Liszt in Weimar versucht worden zu lesen, daß die Noten aber so toll sein sollen, daß man von der Aufführung sogleich abstand. — Ich ersuche sie nun also um Auskunft über die Sache. — Des p. p. Wagner's Wunsch, sein Werk selbst einzustudiren, ist eine Frage, die anderweitig zu entscheiden bliebe. Wilhelm."

Wir können uns ungefähr denken, was Hülsen's Antwort auf diesen Brief war. Der letzte Satz beweist, daß der Brief vor 1861 geschrieben war, als Wagner noch in der Verbannung lebte. Man darf der Vermuthung Raum geben, daß Kaiser Wilhelm dem Könige von Bayern in der Rettung Wagner's zuvorgekommen sein würde, wenn Hülsen groß genug gewesen wäre, um Wagner's Genie verstehen zu können. Der Kaiser hatte Hülsen dafür zu danken, daß er die Gelegenheit verlor, seine Krone mit einem weiteren Juwel zu schmücken.

**) Die Mitglieder des Orchesters erhielten freie Wohnung und Kost, Reisekosten und 180 Mark pro Monat.

Ich erinnere mich einer charakteristischen Scene, die sich bei Lochmüller, damals dem größten Restaurant, abspielte. Alle Tische waren dicht besetzt und jeder Gast flehte die Kellner an, ihm Etwas zu essen zu geben, bis schließlich die Majorität entschied, man könne ein paar Stunden Zeit ersparen, wenn man sich selbst bediente. Die Gäste drängten sich daher an das Buffet und die Nächststehenden ergriffen hastig, was aus der Küche gereicht wurde, während die zur Seite geschobenen Kellner in einer Ecke standen, wo einer von ihnen seinen Collegen sarkastisch rieth, sie sollten sich hinsetzen und von den Gästen bedienen lassen*).

Die lustigsten Scenen spielten sich aber in dem Angermann'schen Local ab, der größten Bierstube in Bayreuth. Hier hatte sich Wagner seit Jahren mit Vorliebe aufgehalten, obgleich das Local mit seinen niedrigen, dunkeln Räumen, den primitiven Tischen und Stühlen und den Filzuntersätzen für die Biergläser Nichts weniger als einen einladenden Eindruck machte. Hier pflegte der Meister zu sitzen und seine Freunde mit Witzen, Anekdoten und Erinnerungen aus seinem Leben zu unterhalten. Lesimple erzählt, wie Wagner manchmal das schallende Gelächter unterbrach, indem er mit dem Bierglas auf den Tisch klopfte und bei der Kellnerin „Brünnhilde" neuen Stoff bestellte, worauf er sofort in seiner lebhaften Erzählung fortfuhr. Die Anwesenheit einer einzigen unsympathischen Persönlichkeit wirkte aber verstimmend auf ihn. Schon zur Zeit der Proben konnte diese Bierstube den an sie gestellten Anforderungen nicht genügen und man sah

*) Bei den späteren Festspielen hatten sich die Zustände etwas gebessert, aber der mittelalterliche Geist war noch nicht ganz geschwunden. Eines Tages ging ich mit mehreren Freunden in ein Restaurant und fragte, ob wir unser Mittagessen für den nächsten Tag im Voraus bestellen könnten. Der Wirth sagte, wir könnten das thun, und wir konnten es auch, als wir aber am anderen Tage kamen, fanden wir Nichts als die reguläre Table d'hôte, die hauptsächlich aus Schweinefleisch bestand. Da wir im Hochsommer kein Schweinefleisch mochten, nahmen wir ruhig unsere Hüte und gingen die Treppe hinab. Gerade als wir unten angekommen waren, lehnte der Wirth sich über das Geländer und rief uns nach: „Kommen Sie in zehn Jahren wieder."

hier Dirigenten, Tenoristen, Sopran-Sängerinnen, Choristen und Solisten neben Orchester-Musikern vor der Thüre auf Bierfässern oder sogar auf den Prellsteinen sitzen, in einer Hand ein Glas Bier, in der anderen ein Butterbrot. Als die Aufführungen begonnen hatten, waren selbst Bierfässer und Prellsteine gesuchte Artikel, und derjenige war glücklich zu preisen, der sich durch eigene Anstrengungen eine Wiener Wurst und ein Glas „Echtes" zu verschaffen vermochte.

Der Veranstalter der Festspiele hatte das Problem der Beköstigung keineswegs übersehen. In der Nähe des Theaters war ein Restaurant errichtet worden, in dem sowohl Butterbrote wie auch eine Table d'Hôte verabreicht wurden. Die Table d'Hôte war sogar ein Theil des regulären Programms. Es ist häufig gegen Wagner's Musikdramen angeführt worden, daß sie zu große Anforderungen an unsere Aufmerksamkeit und körperliche Ausdauer stellen, besonders nach einem Tage schwerer Arbeit, wie sie das Loos der meisten Sterblichen bildet. Der Wunsch, diesen Einwänden zu begegnen, war einer der Gründe, weshalb Bayreuth gewählt wurde und nicht eine größere Stadt. Wie bei den Olympischen Spielen sollten die Zuschauer hier nicht in's Theater kommen, um frivole und seichte Unterhaltung für den ermüdeten Geist zu finden, sie sollten vielmehr ihre Erholung während des Tages in Spaziergängen und Fahrten in der kräftigenden Bergluft und den schönen Landschaften der fränkischen Schweiz suchen, um sich dann am Schluß des Tages mit frischer Kraft zur ernsten Würdigung eines Kunstwerks zu versammeln, das nicht wie eine Tasse Kaffee passiv genossen werden kann, sondern thätige Theilnahme der Intelligenz und des Gefühls des Zuschauers erfordert. Als weitere Vorsicht gegen Ermüdung waren Pausen von etwa einer Stunde zwischen den einzelnen Acten vorgesehen worden, in denen die Zuschauer sich durch einen Spaziergang, einen Imbiß oder eine vollständige Mahlzeit stärken konnten, so daß jeder Einzelne geistig frisch an den dritten Act herantrat, der in den meisten Werken Wagner's der beste ist. Um zu verhüten, daß Jemand den Beginn versäumte, wurde ein

Motiv aus dem aufgeführten Drama von Blechinstrumenten zwei Mal geblasen, zehn und fünf Minuten vor dem Anfang der Musik. Die Folge war, daß Jeder einige Minuten vor dem Beginn der Ouvertüre in seinem Sitz war — eine Reform, für die allein Wagner heilig gesprochen zu werden verdient. Nachdem die Thüren geschlossen worden waren, wurde unter keinen Umständen Einlaß gewährt*).

Die erste „Rheingold"-Aufführung wurde durch Ankündigung auf Maueranschlägen von fünf auf sieben Uhr verschoben, weil der Kaiser von Brasilien nicht eher eintreffen konnte. Das hatte nicht viel auf sich, weil dieses Vorspiel zu der Trilogie weniger als drei Stunden in Anspruch nimmt. Als die so viele bedeutende Persönlichkeiten enthaltende und bunt zusammengewürfelte Menge, in der jedes civilisirte Land der Erde vertreten war, den Zuschauerraum betrat, wurde jeder Einzelne durch die neuartigen Einrichtungen des Theaters überrascht, die wie Alles, was Wagner's Geist entsprang, durchaus originell waren. Was auf die Kenner den tiefsten Eindruck machte, war das Fehlen des Kronleuchters und die Kleinheit des Zuschauerraums, die schon Grétry in seiner Beschreibung eines idealen Theaters für wünschenswerth erklärt hatte, während Berlioz die Philosophie dieser Frage in den Worten zum Ausdruck brachte, daß „über eine gewisse Entfernung hinaus der Ton, obgleich wir ihn noch hören, doch nur wie eine Flamme wirkt, die wir wohl sehen, deren Wärme wir aber nicht fühlen." Als schließlich nach dem mystischen „Rheingold"-Vorspiel die Bühne sich den Augen zeigte, wurde nicht ein steifer, gemalter Vorhang langsam in die Höhe gezogen, sondern ein wirklicher, in der Mitte getheilter Vorhang verschwand nach den Seiten, wie von unsichtbaren Händen hinweggeräumt.

Die Künstler, die in der Aufführung mitwirkten, waren Betz (Wotan), Vogl (Loge), Hill (Alberich), Schlosser (Mime),

*) Am Abend der „Walküre"-Aufführung wurde erzählt, der Wiener Millionär Rothschild habe auf diese Weise einen Act versäumt — wahrscheinlich weil er zu lange verweilt hatte, um ein Butterbrot oder eine Wiener Wurst zu erobern.

Gura (Donner), Eilers (Fasolt), Reichenberg (Fafner) und die Damen Lilli und Marie Lehmann und Marie Lammert als die Rheintöchter, deren bezaubernder Gesang zuerst das die Fluthen des Rheines schildernde Orchestergemälde unterbricht. Alle diese Künstler wurden ihren Rollen gerecht, obgleich mehrere erst kürzlich den neuen Gesangsstil kennen gelernt hatten. Vogl wurde nach der Erzählung Loge's sogar durch reichen Beifall belohnt, zum Aerger der echten Wagnerianer, die diese alberne und tadelnswerthe Methode, einen Sänger auf Kosten der Musik auszuzeichnen, mißbilligten und daher selbstverständlich nicht in den thörichten und unzeitigen Applaus einstimmten*). Als der Vorhang nach dem letzen Ton die Bühne verhüllte, erhob sich ein wahrer Sturm des Beifalls, der mindestens zehn Minuten währte und von lauten Rufen nach Wagner und den Künstlern gefolgt wurde; aber Niemand erschien, obgleich zwei Kaiser und drei Großherzoge sich unter den Wartenden befanden. Am folgenden Tage wurde eine Ankündigung angeschlagen, in der das Publicum gebeten wurde, es nicht übel zu nehmen, daß dem Beifall und dem Hervorrufen nicht entsprochen worden war, aber alle Darsteller hätten sich fest entschlossen, sich nur in ihren Rollen den Zuschauern zu zeigen. Wer die gewöhnliche Eitelkeit der Sänger kennt, ihre Kleinlichkeit hinsichtlich der Reihenfolge der Namen und der Größe der Druckschrift auf den Theaterzetteln u. s. w., der wird verstehen, daß Wagner einen weiteren ungeheueren Sieg für die Kunst errungen hatte, als er die Sänger bewog, ihre Persönlichkeiten und Wünsche vollständig in ihren Rollen aufgehen zu lassen.

Er selbst wollte sich auch nicht zeigen, obgleich das keine Illusion zerstört haben würde. Er liebte Ovationen dieser Art nicht und hatte überdies, wie erzählt wurde, das Theater

*) Derartiger Applaus ist thatsächlich eine Beleidigung für den Componisten und sein Werk, deren sich kein wahrer Verehrer schuldig machen würde. Und doch entdeckte Paul Lindau mit spaßhafter Naivetät in der Thatsache, daß nur diese Stelle, die seiner Ansicht nach der älteren „Opernmelodie" in der Form ähnelt, allein Beifall hervorrief, einen Beweis gegen die Wagnerische Form des Musikdramas!

schon vor dem Ende der Vorstellung verlassen, weil er sich über Unfälle und Unzulänglichkeiten hinsichtlich des Arrangements der Decorationen, auf die im „Rheingold" so viel ankommt, geärgert hatte. Besonders bei der Verwandlung der ersten Scene in die zweite war eine unangenehme Verzögerung eingetreten. Das war lediglich eine Folge der Nervosität der Arbeiter; bei den Proben war Alles glatt gegangen und dasselbe war bei den Wiederholungen der Fall. Aber das Theater war mit feindlich gesinnten Kritikern gefüllt und Wagner wußte, daß die ganze Welt durch Briefe und Telegramme erfahren würde, die „Rheingold"-Decorationen wären in Bayreuth nicht besser als in München, wo Richter sich weigerte, zu dirigiren. Er hatte die „Herren von der Presse" richtig beurtheilt. Sie übersahen den großartigen Realismus und die vollkommene Illusion der ersten Scene, wo die Rheintöchter thatsächlich unter dem Wasser zu schwimmen schienen, sie ließen die prächtigen unterirdischen Scenen im Reich der Nibelungen, die stattliche Götterburg, den wunderbar realistischen Gewittersturm, nachdem Donner die dunklen Wolken zusammen getrieben hat, unbeachtet; sie ignorirten die schönen Effecte, die durch Verwendung farbiger Dämpfe an Stelle der die Illusion zerstörenden Vorhänge bei Verwandlungen erzielt wurden; sie hatten kein Wort der Anerkennung für die Ueberlegenheit der Decorationen über die in Opernhäusern gebräuchlichen, für die Verwendung eines wirklich gemalten Himmels an Stelle dürftiger Soffiten und unnatürlicher Aushülfsmittel — aber sie verdammten die ganzen Decorationen, weil eine zufällige Verzögerung eingetreten, weil die Regenbogenbrücke, über welche die Götter schritten, nicht vollkommen war und weil die Schlange, in die sich Alberich verwandelte, einen „komischen Effect" machte.

Ich will hier gleich erwähnen, daß auch in den anderen Dramen einige Unzulänglichkeiten zu Tage traten. Das Duell inmitten der Wolken in der „Walküre" mißlang vollständig, und die letzte Scene der „Götterdämmerung", die ungeheuer schwierig ist, war weit von Vollkommenheit entfernt, während der Drachen im „Siegfried" eine ungeschlachte

und Nichts weniger als Ueberzeugung hervorrufende Bestie war. (Der Drache war in England angefertigt worden und nur theilweise angelangt, einzelne Stücke waren auf der Eisenbahn unterwegs liegen geblieben.) Wen traf aber die Schuld für diese Mängel? Weder Wagner, noch seinen Assistenten Brandt, sondern lediglich den Mangel an Geldmitteln, und dafür waren die Journalisten verantwortlich, die jetzt verspotteten, was in Wirklichkeit ihr eigenes Werk war, denn ihre hartnäckigen Entstellungen der Ziele und Bestrebungen Wagner's, ihre Bemühungen, das Unternehmen lächerlich zu machen, hatten das deutsche Volk daran gehindert, sich in genügender Stärke für die Bayreuther Festspiele zu interessiren, um die Anschaffung aller Decorationen, die erwünscht und nöthig waren, zu ermöglichen.

Am 14. August wurde die „Walküre" zum ersten Male in Bayreuth aufgeführt. Die mitwirkenden Künstler waren Materna (Brünnhilde), Niemann (Siegmund), Scheffzky (Sieglinde), Betz (Wotan), Niering (Hunding) und Grün (Fricka), während sich unter den acht Walküren Sängerinnen wie Lilli Lehmann, Reicher-Kindermann, Jachmann-Wagner und Jaïda befanden. Es war ein Chor von Primadonnen, der eine elektrisirende Wirkung auf die Zuhörer ausübte. Daß Materna, Niemann und Betz großartig waren, braucht der jetzigen Generation nicht erst gesagt zu werden. Aber in den beiden folgenden Dramen zeigte Frau Materna, bis zu welcher herrlichen Höhe sich ihre Kunst unter Wagner's Leitung zu erheben vermochte. In Folge des Unwohlseins Unger's wurde „Siegfried" auf den 16. August verschoben. Die Rollen waren unter Unger (Siegfried), Materna (Brünnhilde), Betz (Wotan), Schlosser (Mime), Hill (Alberich), Reichenberg (Fafner), Jaïda (Erda) und Lilli Lehmann (Waldvögelein) vertheilt. Die „Götterdämmerung" folgte am 17. August mit Siegfried, Brünnhilde, Alberich und den Rheintöchtern wie an den ersten Abenden und außerdem Gura (Gunther), Siehr (Hagen), Weckerlin (Gutrune) und Jaïda (Waltraute). Wir haben nicht den Raum, die Einzelheiten der Aufführungen zu besprechen. Im Allgemeinen

dürfen wir aber sagen, daß, wenn auch einige der mitwirkenden Sänger später noch besser als 1876 gesungen haben und einige der Rollen nachmals vollendeter wiedergegeben worden sind — vor Allem ist der Siegfried Alvary's und Vogl's besser als der Unger's —, in dem Bayreuther Ensemble doch Etwas war, was ich an allen anderen Orten stets vermißt habe, ganz besonders die fortwährende Anpassung der Handlung an das Orchester, Tact für Tact, welche die Beredsamkeit der Musik und die Verständlichkeit und Lebhaftigkeit der Handlung so außerordentlich erhöht. Es hat niemals einen Regisseur gegeben, der an Wagner heranreichte.

Eine scandalöse Rede.

Am Schluß der „Götterdämmerung" wurde der Beifall so laut und andauernd, daß es für Wagner unmöglich war, sich länger verborgen zu halten. Er erschien auf der Bühne und sprach die folgenden Worte: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können. Wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, werden wir eine Kunst haben." Damit verbeugte er sich und verschwand unter erneuten Beifallsrufen. Wenn Wagner eben vor dieser Rede aus dem Himmel gefallen wäre und niemals vorher eine Zeile geschrieben hätte, so könnte man ihn für einen entsetzlich eingebildeten Menschen halten. Hatte es vor dem Nibelungenring keine Kunst gegeben? Finden wir in Homer, in Dante, in Shakespeare, in Goethe keine Kunst? Waren Bach, Mozart und Beethoven etwa keine Künstler? Und sind „Don Juan", „Fidelio" und „Euryanthe" nicht Kunstwerke? Man stelle sich die kolossale Eitelkeit dieses Mannes vor, der sich einbildete, vor ihm habe es keine Kunst gegeben! Der Bayreuther Erfolg mußte seinen Verstand verwirrt haben! Puschmann hatte Recht — Wagner war wahnsinnig!

Wenn Wagner vor dieser Gelegenheit niemals ein Wort geschrieben hätte, so könnte man, ich wiederhole es, seine Rede in diesem Sinne ausgelegt haben. Er hatte aber viele Bände voll Essays und offenen Briefen geschrieben, hatte seine Kunstanschauungen auseinandergesetzt und seiner unbe-

grenzten Bewunderung für die großen Dichter und Componisten der Vergangenheit Ausdruck gegeben. Er hatte immer und immer wieder erklärt, was das Ziel seines Lebens war: die Schöpfung einer neuen, durch und durch deutschen Kunst, in der die Musik und das Drama eine wirkliche Verbindung eingehen und sich nicht nur zu einander gesellen, mit einem Wort das von der altmodischen Oper verschiedene Musik-Drama bilden sollten. Er glaubte, daß dieses Musik-Drama das „Kunstwerk der Zukunft" sein und die Gefühle in höherem Grade erwecken würde, als die Musik oder das Drama allein. Wenn es nun in der Welt einen Platz gab, wo er das Vorhandensein wenigstens einer beschränkten Kenntniß seiner Ansichten voraussetzen durfte, so war es das Theater in Bayreuth am Ende der Festspiele. Wenn Wagner sagte: „Wenn Sie wollen, werden wir eine Kunst haben," so konnte er nicht einen Augenblick annehmen, daß ein einziger seiner Zuhörer thöricht genug sein würde, um diese Worte als eine Behauptung, vor dem „Nibelungenring" habe es keine Kunst gegeben, aufzufassen. Er nahm als selbstverständlich an, daß Jeder mit durchschnittlicher Intelligenz begabte Mensch verstehen würde, daß er einfach in für die Gelegenheit geeigneter epigrammatischer Form seinen Glauben ausgedrückt habe, ein Muster dieses neuen Kunstwerkes sei nun seinen Freunden vorgeführt worden; daß er sein Theil gethan habe und es nun ihnen überlassen bleibe, das Werk zu fördern, falls sie überzeugt worden seien, daß es wirklich das „Kunstwerk der Zukunft" sei.

So unglaublich das aber auch scheinen mag, die überwiegende Mehrzahl der anwesenden deutschen Kritiker — theils durch Mangel an Verständniß, theils durch bewußte Bosheit beeinflußt — schrieb und telegraphirte an ihre Zeitungen feurige und entrüstete Diatriben über Wagner's „Eitelkeit" und „Unverschämtheit", weil er „in Abrede stellte, daß es vor seinen Festspielen schon eine Kunst gegeben habe!" Künftige Geschlechter werden das nicht glauben wollen, aber Beweise in Gestalt von Druckschriften existiren zu Dutzenden und einige davon — wie die von Gustav Engel, Paul Lindau,

Hanslick u. s. w. — sind als Broschüren oder Bücher bequem zu erreichen. Man würde viele Seiten der besten Humoristen der Welt lesen müssen, um in ihrer beabsichtigten Komik soviel Stoff zum Lachen zu finden, wie in den ernsten und ausführlichen Argumenten, welche diese deutschen Kritiker verübt haben, um den Beweis zu liefern, daß es vor Wagner schon große Männer und wirkliche Kunstwerke gegeben hat. Die Namen der Verfasser und ihrer Werke werden sorgfältig aufgeführt, und gewöhnlich schließt die Beweiskette mit einem trotzigen: „Nun, Herr Wagner, was sagen Sie dazu?"

So groß war der Lärm, den Wagner's Worte selbst in Bayreuth hervorgerufen hatten, daß er sich bei einem Banquet am 18. August veranlaßt fühlte, den etwa siebenhundert Künstlern und Gästen in einer längeren Rede auseinanderzusetzen, was er mit seiner epigrammatischen Aeußerung eigentlich gemeint habe, nämlich eine neue, deutsche Kunst, frei von allen fremdländischen Elementen. Worauf Paul Lindau bemerkte (und im Ernst!), Wagner habe auseinandergesetzt, daß, wenn er A sagte, er selbstverständlich nicht A meinte, sondern etwas ganz Anderes. Paul Lindau setzt auch auseinander, was Wagner eigentlich gesagt haben sollte und auch gesagt haben würde, wenn er nicht ein so eingebildeter und undankbarer Mensch gewesen wäre:

„In dieser Stunde, da aus allen Theilen Deutschlands und des Auslands mit Opfern an Zeit, an Geld, an Bequemlichkeit, an Ruhe, an Erholung die Tausend sich hier in dem entlegenen Städtchen zusammenfanden auf sein Gebot — in dieser Stunde war das einzige Wort, das einem übervollen Künstlerherzen entströmen und über die Lippen drängen mußte, das Wort des innigen, tiefen unsagbaren Dankes, des Dankes an die Künstler, des Dankes an die treuen Freunde, die ihn rastlos unterstützt, des Dankes an das Publicum, das seinem Aufruf gefolgt war . . . Wie ein Sturzbad wirkten auf uns Alle seine kalten Worte ohne Erregung, ohne Freude. Was? Es ist noch immer nicht genug für Wagner geschehen? . . . Sonderbar, höchst sonderbar!"

Sonderbar, höchst sonderbar, in der That! Hat wohl Paul Lindau jemals die folgenden Worte gelesen, die ein nicht ganz unberühmter deutscher Dichter — Johann

Wolfgang von Goethe — zu Eckermann sprach, Worte, die Richard Wagner hätte in Bayreuth wiederholen dürfen, ohne eine Silbe zu ändern?

„Man war im Grunde nie mit mir zufrieden und wollte mich immer anders, als es Gott gefallen hatte, mich zu machen. Auch war man selten mit dem zufrieden, was ich hervorbrachte. Wenn ich mich Jahr und Tag mit ganzer Seele abgemüht hatte, der Welt mit einem neuen Werke etwas zu Liebe zu thun, so verlangte sie, daß ich mich noch obendrein bei ihr bedanken sollte, daß sie es nur erträglich fand. Lobte man mich, so sollte ich das nicht in freudigem Selbstgefühl als einen schuldigen Tribut hinnehmen, sondern man erwartete von mir irgend eine ablehnende, bescheidene Phrase, worin ich demüthig den völligen Unwerth meiner Person und meines Werkes an den Tag lege. Das aber widerstrebte meiner Natur, und ich hätte müssen ein elender Lump sein, wenn ich so hätte heucheln und lügen wollen. Wenn ich nun aber stark genug war, mich in ganzer Wahrheit so zu zeigen, wie ich fühlte, so galt ich für stolz und gelte noch so bis auf den heutigen Tag."

Was für eine eigenartige und liebenswürdige Weise der Behandlung ihrer genialen Mitbürger die Deutschen haben!*)

Wenn Wagner den Hervorruf nicht benutzte, um den Deutschen dafür zu danken, daß sie ihm gütigst gestattet hatten, fünfundzwanzig Jahre seines Lebens zu opfern, um ihren Kunstschätzen ein unschätzbares Juwel zuzuführen; wenn er nicht einmal den Künstlern dafür dankte, daß sie ein paar Monate ihres Lebens in einem Ort zugebracht hatten, wo sie in drei Wochen mehr für ihren internationalen Ruhm thun konnten, als anderswo in zehn Jahren, so geschah das, weil er beabsichtigte, seine Dankbarkeit gegen diese Künstler und seine zahlreichen Gönner bei dem in Aussicht genommen Banquet zum Ausdruck zu bringen. Und hier spielten sich einige rührende und einige komische Scenen ab. Zu den ersten zählte Wagner's Hinweis auf Liszt, den

*) Ich sollte hinzufügen, daß Julliens Bemerkungen über Wagner's Rede (Seite 238) ebenso komisch sind wie die der deutschen Kritiker.

er den Gästen als den Mann vorstellte, der zuerst Vertrauen in ihn gefaßt habe, worauf sich die beiden Künstler herzlich umarmten; zu den letzteren gehörte die Ueberreichung eines von der Stadt Mailand gestifteten silbernen Lorbeerkranzes durch Frau Lucca, den Wagner muthwillig auf's Haupt setzte und in fröhlichster Laune, Arm in Arm mit Frau von Schleinitz, derartig geschmückt die Runde um die Tafeln machte.

Ueber die zweite und dritte Serie der Aufführungen ist nicht viel zu sagen, außer daß sie natürlich besser waren als die erste. Die zweite Serie fand am 20., 21., 22. und 23., die dritte am 27., 28., 29. und 30. August statt. Als der Vorhang zum letzten Male fiel, sprang König Ludwig auf und gab das Zeichen zum Applaus, in diesem Augenblick war das ganze Haus auf den Füßen, klatschte in die Hände, wehte mit Hüten und Taschentüchern und rief nach Wagner, der endlich vor dem Vorhang erschien und mit einem Regen von Kränzen und Bouquets empfangen wurde, die aber zum größten Theile in den „mystischen Abgrund" fielen*). „Die Bühnenfestspiele sind zu Ende; ob sie wiederkehren werden, weiß ich nicht," begann Wagner seine Abschiedsrede, erwähnte dann den Zweck seines Unternehmens und die Gründe, die ihn zur Wahl der Bezeichnung „Bühnenfestspiele" veranlaßt hatten, sprach von seinem großherzigen Beschützer, dem König, ohne dessen gütige Mithilfe die zahlreichen Anwesenden jetzt nicht versammelt sein würden, und von dem verstorbenen Karl Tausig, der die Wege gefunden hatte, auf denen das Publicum sich an dem Zustandekommen der Festspiele betheiligen konnte. Aber die Künstler waren es, die es ihm zuerst möglich gemacht hatten, seine Werke dem Publikum vorzuführen und dadurch vollständig zu machen, und sie sollten sich jetzt auch den Zuschauern zeigen. Der Vorhang theilte sich noch einmal und zeigte die im Halbkreis aufgestellten Künstler mit

*) Die Zuschauer verrechneten sich in der Entfernung und lieferten dadurch den Beweis für die Richtigkeit der Behauptung Wagner's, daß die Bühne näher erscheinen würde, als sie wirklich war.

Hans Richter in der Mitte und Döppler und Brandt an den Enden. An diesen Halbkreis richtete Wagner noch einmal seinen herzlichsten Dank für ihre bereitwillige, aufopfernde Unterstützung und sagte ihnen dann Lebewohl. Als sich der Vorhang schloß, sah man ihn von den Einzelnen durch Händedruck Abschied nehmend. Auch der König unterließ es nicht, die bedeutenderen Theilnehmer durch Ordensverleihungen auszuzeichnen, die von den Künstlern höher geschätzt werden als die Schätze Alberich's. So endete das erste Nibelungen-Festspiel. Wir müssen uns jetzt der Tetralogie selbst zuwenden.

Der Ring des Nibelungen.

Das Rheingold.

Mit der Entdeckung des Goldes erreichte das goldene Zeitalter sein Ende. Mit diesen Worten könnten wir den Kernpunkt des Vorspiels zu der Trilogie bezeichnen, dessen Handlung uns zu der sagenhaften Zeit zurückführt, in der vier Arten lebender Wesen sich in die Erde theilten: Götter, Riesen, Zwerge und Menschen. Die Götter wohnten in den Wolken, die Riesen auf den Bergen, die Zwerge im Innern der Erde und die Menschen auf den Ebenen und in den Wäldern. Obgleich diese vier Arten von Geschöpfen nicht immer in Frieden miteinander lebten, hatte die hauptsächlichste Ursache alles Streites und aller Zwietracht, das Gold, seinen Fluch noch nicht fühlbar gemacht. Noch lag es in der Erde und in den Fluthen begraben, und der werthvollste Schatz war von den Göttern auf dem Grunde des Rheins niedergelegt und der besonderen Obhut der drei Rheintöchter übergeben worden. Er ruhte auf dem schwer zu erreichenden Gipfel eines steilen Felsens und bildete das Rheingold, mit dem sich das Vorspiel beschäftigt.

Erste Scene. — Die Bühne stellt den Grund des Rheines dar, die Gewässer fließen beständig von rechts nach links. Es ist beinahe dunkel. Während die Dämmerung langsam heller wird, erblicken wir schroffe Felsenriffe, die aus dem Bette des Flusses bis beinahe an die Oberfläche reichen. Zwischen ihnen tummeln sich die drei Rheintöchter, die sich unter scherzendem Gesang gegenseitig zu fangen suchen. In-

zwischen ist Alberich, der Fürst der Nibelungen oder unterirdischen Gnomen, einem Abgrund entstiegen und versucht lüstern, eins der spielenden Mädchen zu erhaschen. Sie nahen sich ihm der Reihe nach und locken ihn mit Schmeichelworten, entschlüpfen ihm aber schnell, sobald er sie sicher gefangen zu haben glaubt. Plötzlich wird seine Aufmerksamkeit von einer fremdartigen Erscheinung geblendet. Die Sonne hat sich langsam hinter den Bergen erhoben und ihre Strahlen beleuchten das Rheingold auf dem Felsen. Die Rheintöchter begrüßen den Morgenglanz des Schatzes mit einem entzückenden Terzett und befriedigen thörichter Weise die Neugier des Zwerges, indem sie ihm das Geheimniß des Rheingoldes mittheilen: daß nämlich Derjenige, der es an sich reißt und zu einem Ringe schmiedet, der Beherrscher der Welt werden wird. Sie scheuen sich nicht, dieses Geheimniß einem so verliebten Geschöpf wie Alberich mitzutheilen, denn, wie sie ihm ferner erzählen, kann nur ein Mann das Gold heben, der der Liebe gänzlich entsagt hat. Sobald er das vernommen, verwandelt sich Alberich's lüsterne Liebe in Sucht nach Gold und Macht. Mit furchtbarer Gewalt entreißt er den Schatz dem Riffe, nachdem er die Liebe verflucht hat, und stürzt sich in die Tiefe. Die Mädchen tauchen ihm nach, aber mit dem Verschwinden des Goldes ist wieder vollständige Dunkelheit eingetreten, und man hört Nichts als die Klagen der Rheintöchter, in die sich das gellende Hohngelächter des Zwerges mischt.

Zweite Scene. — Während die Musik ununterbrochen weiter ertönt, verwandeln sich die dunklen Wogen des Rheins langsam in Gewölk, dieses klärt sich ab und verliert sich endlich ganz, worauf eine freie Gegend auf Bergeshöhen sichtbar wird. Auf blumigem Grunde am Rande eines tiefen Thales schlummern Wotan, der König der Götter, und sein Weib Fricka. Die Letztere erwacht zuerst und ihr Blick fällt auf die soeben vollendete Götterburg, die sich auf dem vor ihr liegenden Hügel erhebt. Um sich in der Herrschaft über die Welt zu befestigen und gegen seine Feinde zu schützen, hatte Wotan mit den Riesen Fasolt und Fafner einen Vertrag

geschlossen, unter dem sie die Burg erbauen und dafür Freia, die Göttin der Jugend und Schönheit, zum Lohn erhalten sollten. Er wußte wohl, daß von der Anwesenheit Freia's unter den Göttern deren Jugend und Kraft abhängt, aber er verließ sich auf die Schlauheit des Feuergottes Loge, um sich dem Vertrag mit den Riesen zu entziehen, den er niemals zu halten beabsichtigte. Während Fricka ihn noch wegen des Abkommens tadelt, eilt Freia herbei und fleht um Hilfe, denn die Riesen sind gekommen, um sie zu holen. Als Wotan die Auslieferung des Lohnes verweigert, drohen sie mit Gewalt. Die Götter Froh und Donner eilen zu Freia's Hilfe herbei und ein Kampf scheint unvermeidlich, als der Feuergott Loge zurückkehrt. Er war ausgesandt worden, um Etwas zu finden, das die Riesen an Stelle des ihnen versprochenen schönen Mädchens annehmen würden, ist aber über die ganze Erde gewandert, ohne einen Gegenstand zu entdecken, der schätzenswerther als Liebe und Schönheit ist, bis er an diesem Morgen von dem Nibelungen Alberich hörte, der die Liebe verflucht hatte, um das Rheingold zu erringen. Als die Riesen von den Eigenschaften dieses Schatzes hören, wird ihre Gier angefacht und sie erklären sich bereit, ihn als Ersatz für Freia anzunehmen. Wotan nimmt das Anerbieten an und macht sich mit Loge nach Nibelheim, dem Heim der Nibelungen, auf den Weg, um womöglich durch List das Gold von Alberich zu erlangen. Sie verschwinden in einer Kluft, aus der immer dichter werdende Schwefeldämpfe aufsteigen, während sich die ganze Scene langsam versenkt, bis wir in dem unterirdischen Heim der Zwerge, in Nibelheim, anlangen.

Dritte Scene. — Alberich, der sich durch den Ring bereits alle anderen Zwerge zu Sklaven gemacht hat, wird sichtbar, wie er seinen Bruder Mime am Ohr daher schleppt, um ihn zur Auslieferung des Tarnhelms zu zwingen, den dieser als der beste Schmied auf Alberich's Geheiß angefertigt hat. Mime weiß nicht, daß der Besitzer des Helms sich unsichtbar machen oder in jede beliebige Form verwandeln kann, erkennt das aber zu seinem Schrecken, als Alberich den Tarnhelm aufsetzt, verschwindet und den Bruder mit Geißel-

hieben tractirt, weil er die Kappe behalten wollte. Bald darauf hört man Alberich's Toben und Zanken und das Geheul und Geschrei der Nibelungen aus der Ferne. Jetzt erscheinen Wotan und Loge. Mime klagt ihnen, daß Alberich alle anderen Nibelungen zwingt, Tag und Nacht zu arbeiten, um Gold für ihn zu gewinnen. Alberich kehrt zurück und frägt die Götter zornig, was sie von ihm wollen. Geschickt veranlaßt ihn Loge, von dem Ring und dem Tarnhelm zu sprechen und ihre Zauberkraft zu erklären. Loge stellt sich, als zweifle er an der Richtigkeit der Behauptungen, und um ihn zu überzeugen, verwandelt sich Alberich erst in eine Schlange und dann in eine Kröte. In diesem Augenblick setzt Wotan seinen Fuß auf ihn, Loge entreißt ihm den Tarnhelm, und Alberich wird in seiner wirklichen Gestalt sichtbar, wie er sich unter dem Fuße Wotan's windet. Die Götter fesseln ihn und schleppen ihn mit sich hinweg.

Die vierte Scene gleicht der zweiten. Im Vordergrunde liegt Alberich mit gebundenen Händen. Wotan befiehlt ihm, alles in Nibelheim aufgehäufte Gold durch die Nibelungen herbeibringen zu lassen, um es als Lösegeld für Freia zu verwenden. Er gehorcht nur höchst unwillig; endlich erscheinen aber die den Hort tragenden Zwerge. Alberich hofft, mit seiner Freiheit den Tarnhelm zurück zu erlangen, zu seinem Aerger wirft Wotan aber auch diesen auf den Haufen und verlangt sogar den Ring, den der Nibelung am Finger trägt und der ihn zum Beherrscher der Welt macht. Der Zwerg erklärt, er wolle lieber sterben, aber der Ring wird ihm mit Gewalt entrissen. Dann wird er in Freiheit gesetzt, verflucht aber vor seinem Abgang den Ring: Tod und Vernichtung soll er Jedem bringen, der ihn trägt, bis er wieder in den Besitz Dessen gelangt, für den er geschmiedet wurde. Die Riesen erscheinen mit Freia, die sie als Geißel gehalten hatten. Sie verlangen soviel Gold, als nöthig ist, um die Göttin vollständig zu bedecken. Die Geschmeide werden um sie aufgehäuft, reichen aber nicht hin, um den Kopf zu verbergen, und Wotan muß zu seinem Aerger den Tarnhelm hinzufügen. Aber noch immer sieht Fasolt eines der Augen

Freia's. Er fordert den Ring, um die Lücke auszufüllen, Wotan weigert sich hartnäckig, worauf die Riesen die unglückliche Freia packen und hinwegschleppen. Plötzlich bricht an der Felskluft an der Seite ein bläulicher Schein hervor, Erda, die Schicksalsgöttin, erscheint und warnt Wotan, den Ring auszuliefern, der seinen Untergang herbeiführen wird:

„Alles, was ist, endet,
Ein düst'rer Tag
Dämmert den Göttern:
Dir rath' ich, meide den Ring!"

Wotan, durch diese Warnung vor der bevorstehenden Götterdämmerung erschreckt, liefert den Ring aus. Der damit verbundene Fluch tritt sofort zu Tage. Fafner hatte beabsichtigt, Freia zu heirathen, und Fasolt beansprucht das Gold, weil jetzt die Reihe an ihm sei. Fafner schlägt ihn mit seinem Pfahle zu Boden, stopft das Gold in einen Sack und verschwindet, um sich mit Hilfe des Tarnhelms in einen Drachen zu verwandeln und in einer Höhle seinen Schatz zu bewachen. Donner besteigt einen Felsstein am Thalabhange und schlägt auf ihn mit seinem Hammer. Ein starker Blitz entfährt der Wolke, gefolgt von heftigem Donner. Das Gewölk, das die Aussicht auf die Götterburg versperrt hatte, verzieht sich und eine Regenbogenbrücke wird sichtbar, die über das Rheinthal bis zur Burg reicht. Die Götter schreiten langsam über die Brücke nach der Burg, die Wotan „Walhalla" nennt, während aus der Tiefe der trauernde Gesang der Rheintöchter ertönt, die den Verlust des Schatzes beklagen.

Selbst dieser kurze Abriß der Handlung des „Rheingold", bei dem natürlich viele interessante Einzelheiten ausgelassen sind, wird die Leser überzeugen, daß selten ein Drama geschaffen worden ist, das so viele und so fremdartige Dinge vorführt und so schnelle und vielseitige Handlung enthält. Ich erinnere mich, daß die Einwohner Bayreuth's auf „Rheingold" neugieriger waren als auf die anderen Nibelungen-Dramen, weil ihnen soviel von den Rheintöchtern,

den glitzernden Nibelungen-Höhlen, den neuartigen, mit Hilfe von Dämpfen statt Vorhängen vollzogenen Verwandlungen und vor Allem von Donner's wunderbarem Sturm mit seinem blendenden Blitzstrahle auf den schwarzen Wolken erzählt worden war. In keinem anderen Opernhause — und ich habe Rheingold in fast allen deutschen Theatern gesehen — ist dieser Sturm je in ähnlicher Vollkommenheit dargestellt worden. Karl Brandt verdiente zweifelsohne das scherzhafte Lob, das ihm Wagner ertheilte, als er nach einem Gewitter in Bayreuth erklärte, es sei so prächtig gewesen, als ob Brand es besorgt hätte.

Wie köstlich ist es für Menschen mit poetischer Empfänglichkeit, dem Componisten des „Rheingold" zu folgen und das gekünstelte Leben der alten Opern mit ihren Sälen und Stadtscenen für die Pracht und Wunder der Natur zu verlassen. Flüsse, Höhlen, Berge, Wolken und Stürme — wie unendlich eindrucksvoller sind sie als Hintergrund eines Trauerspiels als die engen Wände einer Stube oder die schmutzigen Straßen einer Stadt! Welche Erholung für einen phantasievollen Menschen, einmal dem überall gegenwärtigen Menschen und seinen kleinlichen Sorgen zu entfliehen, um die Thaten von Göttern, Riesen und Zwergen, den Bewohnern der Natur, zu belauschen und statt des betäubenden Dunstes unserer modernen Treibhaus-Atmosphäre freie Waldes- und Bergluft zu athmen! Wie komisch wirkte es, wenn man nach den Bayreuther Festspielen die possirlichen Sprünge der armen verzärtelten Treibhaus-Kritiker beobachtete, wie sie winselten, um wieder hinter ihren Ofen, in ihr dumpfiges Nest zu kommen, wie sie in der frischen kräftigenden Luft auf Wotan's Berghöhen und in Alberich's Höhle fröstelten.

Diese Rückkehr zur Natur, zu menschlichen wie physischen Elementargewalten ist einer der größten Reize der Nibelungen-Tetralogie, denn die Musik ist unendlich geeigneter, jene zu erläutern, als die alltäglichen Schmerzen und Freuden der Tenoristen und Soprane. In allen anderen Dramen der Tetralogie tritt diese Vorliebe für Naturscenen zu Tage,

ganz besonders im „Siegfried". Und wie realistisch sind alle diese Scenen, welche künstlerische Phantasie bewies Wagner, als sein Geist sie erdachte! Wie sorgsam er darauf achtete, Naturerscheinungen nicht falsch zu schildern, geht aus folgender Anekdote hervor, welche die schon früher erwähnte „Idealistin" erzählt:

„Der Frühling (1861) war wunderschön in Paris. In einer Nacht entlud sich ein heftiges Gewitter, und am andern Morgen prangten, wie durch einen Zauberschlag, die Bäume der Champs Elisées, die Gärten und Büsche im frischen Schimmer des ersten Grüns. Wagner sagte mir, daß ihm diese Erscheinung große Freude gemacht habe. Im „Rheingold" nämlich schlägt Thor an den Felsen, worauf die Wolken sich zum Gewitter zusammenballen, und als sie sich verziehen, prangen Walhalla und die Erde im Frühlingsschmuck. Nun waren ihm gerade in jener Nacht Gedanken darüber gekommen, ob dies zulässig sei. Da hatte ihn dieser Vorgang in der Natur angenehm berührt."

Im Vorwort zu der Nibelungen-Dichtung erwähnt Wagner, daß „Rheingold" den Bühnen-Zimmerleuten und Maschinisten Gelegenheit geben würde, zu beweisen, daß ihr Beruf eine wirkliche Kunst sei. Die hier gestellten Anforderungen sind so hoch, daß ihnen selbst in Bayreuth nicht in allen Punkten vollständig entsprochen werden konnte. An anderen Orten wird in der Regel gar kein ernsthafter Versuch gemacht, Wagner's malerische Pläne auszuführen, und die Folge ist, daß „Rheingold" lange nicht dieselbe Popularität erlangt hat, wie die anderen Dramen der Tetralogie. „Aha," höre ich hier einen der Gegner rufen, „Sie gestehen also ein, daß der Erfolg des Dramas zum großen Theile von den Decorationen abhängt." Selbstverständlich thue ich das, Sie unwissender Mensch. Sie scheinen noch nicht einmal das A-B-C des Wagnerthums gelernt zu haben: die Thatsache, daß im „Kunstwerk der Zukunft" Musik, Handlung und Decorationen von gleicher Wichtigkeit sind. Es ist beinahe unmöglich, bei gewissen Leuten Verständniß für die einfache Thatsache zu erwecken, daß Wagner's Dramen nicht wie „Opern" nach ihrer Musik, ihren „Melodien" allein beurtheilt werden dürfen. Er hat Acte und selbst ein ganzes Drama („Tristan") geschrieben, wo die Musik viel wichtiger als die Scenerie ist. Auf der anderen Seite sind im „Rheingold" die Decorationen

mit den zu ihnen gehörenden prachtvollen Naturerscheinungen wenigstens ebenso wichtig wie die Musik oder die Handlung, wenn nicht wichtiger. Operndirectoren aber denken nur daran, daß „Rheingold" nicht so populär ist wie die „Walküre", und verwenden daher weniger Geld auf die Inscenirung, so daß die Decorationen ungefähr ebenso aussehen, wie die Musik sich anhören würde, wenn eine wandernde Kapelle sie spielte. Ich bin überzeugt, daß „Rheingold" außerordentlich populär werden würde, wenn es mit derselben decorativen Pracht aufgeführt würde, die z. B. in Dresden oder Bayreuth auf die Pariser Ausgabe des „Tannhäuser" verwendet wird. Eine solche Aufführung würde auch die Thatsache über alle Zweifel feststellen, daß die bei Erdenkung der „Rheingold"-Scenerie entwickelte Phantasie allein genügt, um Wagner zu dem größten Künstler zu stempeln, den die Welt auf diesem Gebiet gekannt hat.

Schon der Anfang des „Rheingold" zeigt auf das Deutlichste, welches wichtige Element künstlerische Decorationen in dem wahren Musikdrama bilden. Wenn sich der Vorhang zuerst theilt, ist nichts Bestimmtes auf der verdunkelten Bühne zu sehen, und ebenso unbestimmt ist die Musik — ein Grundbaß, tief wie der Rhein selbst, auf dem die den Es-dur-Accord bildenden Intervalle 135 Tacte lang auf den verschiedenen Instrumenten auf und ab wogen — monoton wie das fließende Wasser, aber stetig an Stärke zunehmend, wie das Licht der aufgehenden Sonne sich langsam verbreitet und die Bewegungen der schwimmenden Rheintöchter im Wasser bemerkbar werden. Diese Musik würde im Concertsaal vollständig sinnlos und ein reines akustisches Räthsel sein, während sie als Begleitung zu dieser Wasserscene einfach köstlich ist und einen musikalischen Spiegel der sichtbaren Scenen bildet, der sofort die Stimmung jedes Hörers für die Situation empfänglich macht. Wem kann hier die Ueberlegenheit des Musik-Dramas über die Symphonie und das Drama ohne Musik verborgen bleiben? Und wenn im 136. Tact das Orchester die erste Modulation nach As-dur ausführt, so ruft dieser einfache harmonische Wechsel eine ergreifende

Wirkung hervor. Wagner hat hier wie an so vielen Stellen bewiesen, wie absurd die Behauptung ist, er wende stets fremdartige Harmonien und fortwährende Modulationen an, um einen dramatischen Eindruck zu erzielen*).

Ueber die hinreißende und kraftvolle Dichtung braucht hier Nichts gesagt zu werden, weil den Dichtungen Wagner's ein besonderes Capitel am Ende dieses Buches gewidmet werden wird. In musikalischer Beziehung ist das Interessanteste an diesem Werk, daß es das längste ununterbrochene Musikstück ist, das je geschrieben wurde. Es giebt Opernacte, die eine Stunde dauern, „Rheingold" dauert aber, wenn es richtig aufgeführt wird, etwa zwei und eine halbe Stunde ohne einen einzigen Absatz. Außerhalb Bayreuth's ist es rathsam, eine kurze Pause eintreten zu lassen; dadurch geht aber der Reiz einer der Verwandlungen verloren**).

Durch die Reihenfolge, in der Wagner's Werke zuerst aufgeführt wurden und in der sie jetzt noch arrangirt werden, wenn ein sogenannter „chronologischer Cyclus" aller seiner Dramen veranstaltet wird, hat sich naturgemäß die Ansicht gebildet, der „Nibelungenring" sei mit Ausnahme des „Parsifal" die letzte seiner Schöpfungen. Das ist richtig, soweit die „Götterdämmerung" in Betracht kommt, es muß aber im Auge behalten werden, daß „Rheingold", die „Walküre" und ein großer Theil des „Siegfried" vor „Tristan" und den „Meistersingern" componirt wurden. Nur wenn wir uns daran erinnern, daß „Rheingold" unmittelbar auf „Lohengrin" folgte, können wir die Neuartigkeit seines Stils vollständig

*) In Band X, Seite 243, finden wir einige lehrreiche Bemerkungen über die richtige Verwendung von Modulationen mit besonderer Berücksichtigung dieser Einleitung. Es mag hier hinzugesetzt werden, das dieser lange Orgelpunkt durch einen wirklichen Orgelton verstärkt werden sollte, wie das in Bayreuth geschah, um der Scene musikalische Vollkommenheit zu verleihen. Das dürfte leichter sein, als sechs Harfen zu beschaffen, die in Bayreuth so viel zum Colorit der Regenbogenscene beitrugen.

**) Es ist nicht allgemein bekannt, daß der „Fliegende Holländer" ursprünglich als einactige Oper geplant war (VII, 120) und diese Absicht erst später aufgegeben wurde, wahrscheinlich nachdem sich herausgestellt hatte, daß die Partitur zu lang werden würde.

würdigen und verstehen, daß mit ihm Wagner's dritte Periode beginnt. Der Uebergang erscheint indessen weniger gewaltsam, wenn wir „Rheingold" nicht mit dem ganzen „Lohengrin", sondern nur mit dem zweiten Acte dieser Oper vergleichen, der nach dem dritten componirt wurde und in dem der „dritte Stil" bereits so stark angedeutet ist, daß dieser Act lange Zeit hindurch Caviar für's Volk war. Zwischen der letzten Scene des „Lohengrin" und der ersten des „Rheingold" liegt eine höchst wichtige Phase der geistigen Entwickelung des Geistes des Componisten. Im Juni 1845, kurz nach der Vollendung des „Tannhäuser", schrieb er an seinen Berliner Freund Gaillard:

„Ich habe mir vorgenommen, ein ganzes Jahr zu faullenzen, d. h. meine Bibliothek abzunützen, ohne zu produciren, wozu es mich leider schon jetzt wieder drängt, da mich ein neuer Stoff sehr einnimmt; ich will mich aber gewaltsam davon abhalten, erstlich, weil ich gerne noch Manches lernen möchte, und zweitens, weil ich die Ueberzeugung gewonnen habe: wenn ein dramatisches Werk concentrirte Bedeutung und Orginalität haben soll, muß es das Resultat eines gewissen höheren Lebensschrittes, einer gewissen wichtigen Periode im Bildungsgange des Künstlers sein; ein solcher Schritt — eine solche Periode wird aber nicht mit jedem halben Jahre gewonnen."

Nun waren zwischen der Beendigung des Entwurfes für den „Lohengrin" und dem Beginn des für „Rheingold" sechs Jahre vergangen und während dieser Zeit hatten die künstlerischen Principien Wagner's in seinem Kopf feste theoretische Gestalt angenommen. Es ist nicht wahr, wie seine Gegner tausend Mal behauptet haben, daß diese Kunstprincipien das Resultat abstracter Reflexion waren, im Gegentheil hatte sich seine eigenthümliche Methode dramatischer Composition vom ersten Act des „Holländers" bis zum zweiten des „Lohengrin" langsam entwickelt und nach und nach die gewissermaßen nibelungenartige Phase des Duetts zwischen Ortrud und Telramund angenommen. Der einzige Unterschied zwischen dieser Scene und „Rheingold" liegt darin, daß er in dem letzteren Werke bewußt eine Methode der Composition benutzt, die sich ihm in seinen früheren Werken im Eifer der Begeisterung stetig und unwiderstehlich, aber unbewußt aufgedrängt hatte.

Daß er meiner Ansicht nach das Pendel etwas zu weit nach der anderen Seite schwingen ließ, als er den Chor aus dem „Ring des Nibelungen" verbannte, habe ich bereits in einem früheren Capitel erwähnt. Wie köstlich entschädigt er uns für diese Unterlassung aber im „Rheingold" durch die beiden Terzette der Rheintöchter, das eine beim Aufleuchten des Goldes im Glanze der Morgensonne, das andere am Schluß, wenn sie den Verlust des Hortes beklagen! Und wie vollständig ersetzt der Fortschritt der Kunst Wagner's den Verlust der durch Chöre erzielten Effecte und der leichtfließenden Melodieen der Gesangspartieen! Welchen Fortschritt über alle anderen Componisten sehen wir hier in der Kunst der Charakterisirung durch den Gesang! Man vergleiche zum Beispiel den Gesang der Rheintöchter, krystallklar und auf- und abwallend wie das Element, in dem sie leben, mit den wuchtigen, rauhen Tönen der Riesen oder den geisterhaften, überirdischen Erda's, oder die würdevollen, majestätischen Kundgebungen Wotan's mit den clownartigen, mürrischen und gnomenhaften Tönen Mime's. Hier haben wir endlich die wahre dramatische Gesangskunst. Und wie das Orchester in einer alle früheren Opern weit hinter sich lassenden Weise diese Charakterisirung verschärft! Wo kann man in dem ganzen Bereich der Tonkunst etwas so lebendig Realistisches, beinahe Gemaltes finden, wie das schwere, plumpe, ungeschlachte Motiv der Riesen, oder etwas so Flackerndes und Flammendes wie das des Feuergottes, oder etwas so Unheimliches und Mystisches wie das Motiv des Tarnhelms, oder in ihrer einfachen Majestät so herrliche Accorde wie das Walhalla-Motiv? Nicht weniger charakteristisch und bedeutsam sind die anderen Motive im „Rheingold", zu denen fünfunddreißig der neunzig Motive gehören, die Hans von Wolzogen in seinem bekannten Thematischen Leitfaden zum „Ring des Nibelungen" aufführt. Die „Rheingold"-Motive kehren natürlich in den anderen Dramen wieder, wenn immer die mit ihnen in Verbindung stehenden dramatischen Gedanken wieder auftauchen. Die meisten erreichen sogar erst in den späteren Dramen ihre volle Entwickelung, einige aber ent-

falten sich sofort aus der Knospe zur vollen Blüthe, und welche prachtvollen Blüthen sind es!

Für den Musiker und den intelligenten Dilettanten bilden diese Motive und die sinnreiche und wahrhaft inspirirte Art ihrer Verwendung, entweder um einer Scene Colorit zu geben oder um Erinnerungen wachzurufen oder die Zukunft zu prophezeien, eine nie versiegende Quelle des Entzückens und der Forschung. Saint-Saëns, der gründlichste Musikgelehrte, den Frankreich hervorgebracht hat, wohnte den ersten Bayreuther Festspielen bei und schrieb neun Jahre später, seine Bewunderung für „Rheingold" habe „nie aufgehört zu wachsen".

„Wenn man diese Partitur liest," sagt er, „wenn man diese wunderbare Goldschmiedearbeit gesehen hat, so wird es einem schwer, alle ‚au dernier plan' verwiesenen und für den Gesammteffect geopferten Ciselirungen zu beachten. Wagner hat die mittelalterlichen Künstler nachgeahmt, die eine Kathedrale so sorgfältig mit Bildhauerarbeit versahen, wie sie Möbel decorirt haben würden."

Noch auf einen andern Punkt weist Saint-Saëns hin: die alte Behauptung, Wagner's Musik sei lärmend, die gewöhnlich von Leuten erhoben wird, die thatsächlich an dem Lärm der Becken, Trommeln und Hörner, der die altmodischen Opern so abschreckend macht, die größte Freude haben. Saint-Saëns sagt: „Es ist sicher, daß die unbedeutendste Operette mehr Lärm macht als ‚Rheingold'". Tappert hat sich die Mühe genommen, festzustellen, daß in Beethoven's C-Moll-Symphonie 258 Tacte ff bezeichnet sind, während im ganzen „Rheingold" nur 236 ff und fff markirt sind. Letzteres Werk bildet in dieser Beziehung keineswegs eine Ausnahme und außerdem erfordert ein Drama auch lautere Musik als eine Symphonie. Auf die lautesten Tacte im „Rheingold" möchte ich die Aufmerksamkeit der Leser noch besonders lenken. Sie ertönen an der Stelle, wo die Nibelungen, nachdem sie den Hort an die Oberwelt gebracht haben, an dem gefesselten Alberich, ihrem bisherigen Tyrannen, vorbeiziehen und ihn spöttisch anlachen. Der wüthende, sturmartige Ausbruch des Orchesters, der hier den Zuhörern die stumm bleibenden Gefühle Alberich's vermittelt, illustrirt

einen der effectvollsten Vorzüge des Musik-Dramas über das litterarische oder gesprochene Drama. Auch auf die feinen realistischen Effecte, die in diesem Werke durch „Lärm" hervorgebracht werden, nämlich die zischenden Dämpfe und die achtzehn abgestimmten Ambosse, welche ertönen, als Wotan und Loge sich den unterirdischen Schmieden der Nibelungen nähern, muß aufmerksam gemacht werden*).

Die Walküre.

Durch seine im „Rheingold" geschilderten thörichten und verbrecherischen Handlungen hat Wotan sich und die anderen Götter in ernste Schwierigkeiten verwickelt, die das ganze Geschlecht mit Untergang bedrohen. Es muß vorausgeschickt werden, daß die Götter der germanischen und nordischen Mythologie weder allmächtig noch unsterblich waren; obgleich sie viel länger lebten als die Menschen, waren auch sie dem Tode geweiht und ihre Herrschaft über Menschen, Riesen und Zwerge hing nur von ihrer Gerechtigkeit und einem regelrechten Contract ab, deren Bedingungen auf Wotan's Speer geschrieben waren. Die Errichtung der Götterburg Walhalla, welche die Götter vor Angriffen schützen sollte, hat sich als der Beginn ihres Unterganges erwiesen, denn sie hat Wotan zu einer Reihe von Verbrechen und Verletzungen der Gerechtigkeit verleitet. Er hat das den Rheintöchtern gehörende Gold begehrt, hat versucht, seinen Vertrag mit den Riesen zu brechen, er hat gegen Alberich Verrath und Gewalt angewendet und den von diesem Nibelungen mit einem Fluch belegten verhängnißvollen Ring getragen. Der Wagner's Drama zu Grunde liegende tragische Gedanke ist, wie Professor Köstlin**) treffend zusammengefaßt hat, daß „Alles, selbst das Oberste und Höchste, (die Götter), selbst

*) Dr. Hueffer hebt in seiner kurzen, aber werthvollen Wagner-Biographie (85—96) einige der humoristischen und anderen Feinheiten der Miniatur-Ciselirung dieser Partitur hervor.

**) „Der Ring der Nibelungen," Tübingen 1877, Seite 33.

das Edelste und Tüchtigste (Siegfried und Brünnhilde), untergeht, wenn es sich irgendwie dazu verleiten läßt, statt Liebe, dieses einzigen Bandes, das Alles zusammenhält, Gewalt, sei's offene (Gewaltthätigkeit) oder heimliche (List und Trug), zu üben".

Das Dilemma der Götter besteht darin, daß sie nicht versuchen dürfen, den verfluchten Ring zurückzuerlangen, weil Erda sie gewarnt hat, sein Besitz werde ihren Untergang herbeiführen, während sie ihn auch nicht dem dummen Riesen Fafner lassen dürfen, weil dann Gefahr vorhanden ist, daß der schlaue Alberich sich des Kleinods bemächtigt und seine Drohung, die Götter und Göttinnen zu seinen Sclaven zu machen, wie dereinst die Nibelungen, ausführt. Aus dieser Schwierigkeit scheint es nur einen Ausweg zu geben: der Ring muß in den Besitz eines Wesens gelangen, das die Götter nicht zu fürchten brauchen. Das muß aber ohne Wotan's Hilfe geschehen, weil dieser durch den Bruch seines Vertrages mit Fafner neue Schuld auf sich laden und neue Gefahren heraufbeschwören würde. Solange indessen Fafner den Ring behält, sind die Götter sicher, denn der Riese ist zu thöricht, um mehr als den bloßen Besitz des Schatzes anzustreben, und so lange kein gefährlicherer Widersacher den Ring erlangt, genügt die neue Burg. Um diese noch stärker zu machen, verbindet sich Wotan mit Erda, die ihm neun Töchter gebärt, die Walküren, deren Pflicht es ist, die Menschen zum Kampf unter einander zu reizen und die gefallenen Helden auf ihren Rossen nach Walhalla zu führen, deren Wache sie bilden sollen.

Nachdem er so für die Gegenwart gesorgt hat, faßt Wotan die Zukunft in's Auge. Er begiebt sich auf die Erde, vermählt sich mit einem sterblichen Weibe und gründet das furchtbare Geschlecht der Wälsungen. Die Zwillinge Siegmund und Sieglinde werden geboren, und den Ersteren wählt Wotan, um Fafner den Ring zu entreißen, weil er als Halbgott dazu stark genug ist, aber später den Göttern nicht gefährlich werden kann. Da er aber in Folge seines Contracts dem Helden nicht direct beistehen kann, so muß

Wotan ihn seinem Schicksal überlassen. Sieglinde wird von Feinden entführt, gegen ihren Willen mit Hunding vermählt, und der zurückkehrende Siegmund findet Nichts als ein leeres Wolfsfell, was ihn vermuthen läßt, daß sein Vater ebenfalls gestorben ist. Er wendet sich allein gegen seine furchtbaren Gegner, um ein Weib vor Unrecht zu schützen, aber seine Waffe wird zertrümmert und er muß flüchten. Das bringt uns zum Beginn der Handlung.

Erster Act: Die Scene zeigt uns Hunding's Hütte, draußen tobt ein starkes Gewitter. Siegmund, von Ermüdung übermannt, tritt ein und wirft sich nahe dem Herd auf ein Bärenfell. Bald darauf erscheint Sieglinde, erblickt den Fremden, den sie nicht kennt, denn die Zwillinge waren schon in früher Jugend getrennt worden, und bietet ihm Speise und Trank an. Lärm an der Thür unterbricht ihr Gespräch. Hunding kehrt zurück und fragt nach dem Namen des Gastes. Siegmund's Mittheilungen enthüllen die Thatsache, daß Hunding zu dem Geschlecht gehört, das ihm Rache geschworen. Hunding erklärt ihm, er könne die Nacht unter seinem Dache weilen, müsse am Morgen aber mit ihm kämpfen. Sieglinde ist auf das Geheiß ihres Gatten ihm in das Schlafzimmer vorangeeilt, kehrt aber bald zurück, theilt Siegmund mit, sie habe Hunding einen Schlaftrunk gegeben, und dringt in ihn, zu entfliehen. In der Mitte des Zimmers steht eine mächtige Esche und in ihrem Stamm glänzt ein Schwertgriff. Sieglinde erzählt, an ihrem Hochzeitstage sei ein Fremder von eindrucksvoller Erscheinung eingetreten, habe sein Schwert in den Stamm gestoßen und es dem Manne versprochen, der es herausziehen könne. Bis jetzt habe das Keiner vermocht. Hierauf folgt eine Liebesscene, die zu den schönsten ihrer Art in der ganzen dramatischen Litteratur gehört, während der musikalische Theil nicht weniger vollkommen ist. Die Beiden entdecken, daß sie Geschwister sind und daß Niemand als Wotan, ihr Vater, das Schwert in den Baum gestoßen hat, denn er hatte Siegmund versprochen, in der Stunde der Gefahr werde er ein Schwert, Nothung genannt, finden, mit Hilfe dessen er alle Gegner

überwinden solle. Siegmund reißt das Schwert aus dem Stamme und die Beiden umarmen sich mit heißerer Liebe, als bei Geschwistern üblich ist.

Zweiter Act: In wilder Gebirgsgegend befiehlt Wotan der von ihm am meisten geliebten Walküre Brünnhilde, Siegmund in seinem bevorstehenden Kampfe mit Hunding zu beschützen. Als Brünnhilde hinter den Felsen verschwindet, erscheint Wotan's Gattin Fricka auf ihrem von zwei Widdern gezogenen Wagen. Sie ist von Hunding angerufen worden, die durch Siegmund seiner Ehre zugefügte Schmach zu rächen, und es folgt nun eine lange Scene, in der Fricka verlangt, Wotan solle das schuldige Paar nicht schützen. Der Letztere weigert sich anfänglich, seine eigenen Pläne auf diese Weise durchkreuzen zu lassen, muß aber schließlich nachgeben und verspricht Siegmund weder selbst noch durch Brünnhilden's Vermittelung zu beschützen. Fricka geht und Brünnhilde kehrt zurück. Sie findet ihren Vater in tiefer Niedergeschlagenheit. Er erzählt ihr von dem bevorstehenden Untergang der Götter und von dem Fehlschlag seiner Versuche, die Feinde mit Hilfe der Walküren und Siegmund's zu besiegen. Er muß aber nachgeben und Brünnhilde darf Siegmund nicht beistehen. Sie erklärt, sie werde das trotz des Verbotes thun, worauf Wotan in Zorn geräth und sie mit den schwersten Strafen bedroht. Sie verlassen die Scene und Siegmund erscheint mit Sieglinde auf der Flucht vor Hunding. Sieglinde klagt sich selbst in den bittersten Worten an und sinkt ohnmächtig zu Boden. Als Siegmund sich über sie beugt, tritt Brünnhilde zu ihm und theilt ihm mit, er müsse in dem bevorstehenden Kampfe fallen, sie selbst werde ihn aber nach Walhalla, dem Aufenthalt der Götter, führen. Siegmund will indessen nicht gehen, weil er den Gedanken nicht fassen kann, Sieglinden zu verlassen. Verzweifelt zieht er sein Schwert, um sie zu tödten, wodurch er das Mitleid Brünnhilden's weckt, die verspricht, ihn zu schützen und für sein Kind zu sorgen. Man hört die Stimme des herannahenden Hunding. Siegmund eilt ihm in die Wolken entgegen und die Beiden kämpfen, während die Walküre ihren schützenden

Schild über Siegmund hält. Schon hat der Letztere mit seinem Schwert Nothung ausgeholt, um den tödtlichen Streich zu führen, als plötzlich unter Donner und Blitz Wotan erscheint, mit seinem Speer das Schwert auffängt, das in Stücke zerbricht, worauf Hunding seinen wehrlosen Gegner erschlägt. Brünnhilde sammelt die Stücke des Schwertes für Sieglinde, denn für ihren Sohn sollen sie wieder zusammengeschweißt werden. Hunding fällt vor einer verächtlichen Handbewegung Wotan's todt zu Boden.

Dritter Act: Gipfel eines Felsberges. Unter dem Leuchten der Blitze reiten die acht Walküren nach einander durch die Wolken und lagern sich auf den Felsen. Zu ihnen gesellt sich Brünnhilde, die mit Sieglinde dem Zorne Wotan's zu entrinnen sucht, der sie verfolgt, weil sie Siegmund beschützte. Die Walküren fürchten des Gottes Zorn und Sieglinde gesteht, daß sie unwürdig ist, ihren Schutz zu genießen, erklärt sich vielmehr bereit, zu sterben. Brünnhilde beschwört sie, zu fliehen und ihr ungeborenes Kind zu retten; sie selbst wird Wotan erwarten. Der Gott erscheint und ruft nach Brünnhilde. Sie tritt vor und gesteht ihr Unrecht ein, glaubt aber, seinen innersten Wunsch erfüllt zu haben, und bittet ihn, ihre Strafe zu bestimmen. Wotan sendet die anderen Walküren fort und theilt Brünnhilden mit, sie solle nicht länger eine Walküre sein und gefallene Helden nach der Walhalla bringen, sondern auf dem Felsen in tiefen Schlaf verfallen und das Weib des ersten Mannes werden, der sie findet und erweckt. Brünnhilde sinkt in die Kniee und fleht ihn in den inbrünstigsten Tönen an, keine so schwere Strafe über sie zu verhängen, sondern wenigstens ihre Ruhestätte mit einem Flammenmeer zu umgeben, so daß nur ein tapferer Held zu ihr dringen kann. Wotan wird von Mitleid überwältigt und willigt ein. Er küßt sie noch einmal, legt sie in's Moos, bedeckt sie mit Helm und Schild und schlägt mit seinem Speer gegen den Felsen. Von allen Seiten schlagen Flammen empor, die den Fels umgeben, und das Drama schließt mit den Worten Wotan's: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer

nie!" Er verschwindet langsam im Hintergrund und läßt die Jungfrau auf dem von Flammen umringten Felsen allein.

Schopenhauer schrieb auf den Rand eines Exemplares der Nibelungen-Dichtung, daß in der „Walküre" „Wolken die Hauptrolle spielen". Das deutet in epigrammatischer Kürze an, daß die „Walküre," wie ihr Vorgänger, ein Naturdrama ist. Nur im ersten Act sind wir in einer menschlichen Behausung und selbst dort ist der mächtige Baum, um den Hunding's Hütte gebaut ist, der am meisten in's Auge springende Gegenstand. Lange ehe der Act zu Ende ist, öffnet sich die hintere Thür und enthüllt eine vom Vollmond beleuchtete Landschaft. Im zweiten Act befinden wir uns in einer wilden Gebirgsgegend. Vor und während des Zweikampfs ist Musik überhaupt nicht nöthig, um sich von der packenden Dichtung hinreißen zu lassen, in der wir Vorschriften wie die folgenden finden (die leider niemals auch nur halbwegs in der von Wagner gedachten Weise ausgeführt worden sind, nicht einmal in Bayreuth):

„Die Bühne hat sich allmählich verfinstert; schwere Gewitterwolken senken sich auf den Hintergrund herab und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch nach und nach gänzlich ein." „Siegmund verschwindet auf dem Joche sogleich in finsteres Gewittergewölk." „Starke Blitze zucken durch das Gewölk auf; ein furchtbarer Donnerschlag erweckt Sieglinde." „Ein Blitz erhellt für einen Augenblick das Bergjoch, auf welchem jetzt Hunding und Siegmund kämpfend gewahrt werden."

Und so geht es weiter, während das Orchester fortwährend diese Phänomene wiederspiegelt und belebt. Der dritte Act bringt uns wieder in eine wilde Gebirgsgegend, wo die Walküren nach einander auf ihren Streitrossen durch die Wolken herbeireiten. Am Schluß wird die Einsamkeit der Natur noch durch die schlafende Jungfrau zu stärkerem Ausdruck gebracht. Im Ganzen genommen, halte ich die „Walküre" nicht für eine so schöne Dichtung wie „Siegfried", oder in der Sprache so gehaltreich und so lebhaftes Interesse erweckend wie jenes Drama; die Dialoge im zweiten Act sind unzweifelhaft zu sehr in die Länge gezogen und halten deshalb die Handlung auf. Wie

vollkommen ist aber die Anfangsscene, wenn der müde Siegmund die Hütte betritt, und wie aufregend ist die Verfolgung des schuldigen Paares durch Hunding! Wie es den Zuhörer kalt überläuft, wenn sein Horn ertönt! Wie rührend ist die Scene, wo Brünnhilde, wie so schön gesagt worden ist, „aus einer Göttin zum Weibe erhoben wird," wenn Mitleid für die flüchtigen und verurtheilten Liebenden sie veranlaßt, dem Zorne Wotan's durch Anstrengungen für ihre Sicherheit zu trotzen. Wie pathetisch sind wieder die letzten Scenen, das herzzerreißende Flehen der verurtheilten Walküre, in so trauervoller Weise durch die klagende Begleitung der Holzblasinstrumente hervorgehoben, und Wotan's rührendes Lebewohl! Wenn im „Rheingold" der Gott mehr unser Interesse als unser Mitgefühl wachruft, so fühlen wir hier, wo seine Sühne beginnt, mit ihm den Schmerz, der ihn überwältigt, als er seine Lieblingstochter bestrafen muß, weil sie seine geheimen Wünsche erfüllt hat.

Ueber eine Scene in der „Walküre" ist genug geschrieben worden, um viele dicke Bände zu füllen. Aus keinem anderen Grunde ist Wagner so heftig angegriffen worden, wie für die Kühnheit, den Helden und die Heldin dieses Dramas gleichzeitig Ehebruch und Incest begehen zu lassen. Ich neige mich selbst der Ansicht zu, daß er keine dramatischen Vortheile durch die Aufnahme dieser Episode aus der Edda gewann. Allerdings konnte Siegfried auf keine andere Weise auf beiden Seiten von Göttern abstammen, aber der Incest hätte sich wenigstens unbewußt vollziehen können. Indessen darf der Dichter vielleicht erwidern, daß man mit den Wölfen heulen müsse: wenn wir Götter auf die Bühne bringen, müssen wir ihnen ihre Sitten ebenso wie ihre Gebräuche lassen. Die griechischen Götter heiratheten ohne Rücksicht auf Verwandtschaft, die egyptischen Pharaonen vermählten sich mit ihren Schwestern, und viele primitive Völker thaten das und thun es noch heute. Was die Anklage des Ehebruchs anbetrifft, so wird sie in diesem Drama nicht zugelassen. Wagner giebt nicht zu, daß es eine wahre Ehe ohne Liebe giebt. Sieglinde wurde von Hunding mit

Gewalt geraubt und überwältigt: das ist keine Ehe. Ueber diese Frage ergeht sich Wotan im Text in erheblicher Länge, und die Stelle wurde noch um 126 Zeilen gekürzt, als die Dichtung in Musik gesetzt wurde. Es muß auch hervorgehoben werden, daß Scheinheiligkeit, Prüderie und der Wunsch, Wagner zu schädigen, mehr mit den Angriffen zu thun hatten, als beleidigtes Sittlichkeitsgefühl. Das sagte Pastor Dr. Haweis einigen der englischen Censoren. Ich besitze in meinen Sammlungen einige kurze Citate, die die ganze Frage in einer Nußschale beantworten:

„Eine Episode, die sich in allen Mythologien findet, darf mit Rücksicht auf die köstliche Musik, die sie inspirirt hat, wohl verziehen werden." („London Times", 2. Juli 1892.) „Die sittliche Entrüstung über das blutschänderische Verhältniß zwischen Siegmund und Sieglinde vermag ich nicht zu theilen. Wenn man die Sache im Textbuch nachliest, — nun ja, sie ist recht verfänglich; aber in der scenischen Darstellung wirkt sie durchaus discret; es ist kein Anstoß daran zu nehmen." (Paul Lindau, Nüchterne Briefe.) „Diejenigen die an mythologische Wesen denselben strengen moralischen Maßstab legen wie an die heutigen Menschen, können sich denken, daß die Liebenden Freunde oder weitläufige Verwandte oder sonst Etwas waren — nur sollen sie aufhören zu predigen." (Gustav Kobbé, „The Ring of the Nibelung.") „Wen haben jemals die Liebesabenteuer der griechischen Götter beleidigt, weil sie sich innerhalb der verbotenen Verwandtschaftsgrade abspielten, oder wer hat sich durch die Verheirathung der Kinder Adam's und Eva's, die der Pentateuch annehmen läßt, unangenehm berührt gefühlt?" (F. Hueffer, „Wagner.")

Schließlich möchte ich noch die komischen Kritiker, die dem Verfasser des „Ring des Nibelungen" poetisches Zartgefühl und feines Empfinden absprechen, bitten, die folgenden Worte Max Müller's über die Griechen zu lesen: „Ihre Dichter hatten einen instinctiven Abscheu vor allem Uebertriebenen oder Ungeheuerlichen, aber von ihren Göttern pflegten sie Geschichten zu erzählen, die den blutdürstigsten Indianer schaudern zu machen geeignet waren." („Encyclopaedia Britannica", „Mythology".) Und die Moral der Sache ist, daß etwas weniger Moralität in der modernen Art des Kritisirens ein moralischer Gewinn sein würde. Das sittliche Gefühl des Volkes ist richtig und steht auf Seite des Dichters. Hat je ein Mensch die „Walküre" mit angehört, der nicht instinctiv Fricka für ihr langweiliges Einmischen

verabscheut und hofft, daß Siegmund in dem Kampf mit Hunding gewinnen möge? Dieses Argument allein, das mir von einer der reinsten und edelsten Frauen der Welt angedeutet wurde, wiegt schwerer, als alle die prüden Ausstellungen zusammen.

Die Ohnmacht der kritischen Scheinheiligkeit und Bosheit gegen das Genie wird auf das Lebhafteste durch die Thatsache bewiesen, daß die „Walküre" in Deutschland das bei Weitem populärste der vier Nibelungen-Dramen geworden ist.*) Ich stimme jedoch nicht mit Ehlert's Ansicht, daß der erste Act der „Walküre" das Schönste ist, was Wagner geschrieben, überein. Mir scheinen alle drei Acte des „Siegfried" und der letzte der „Götterdämmerung" größer und vollkommener. Ich gestehe aber die bewunderungswürdigen Schönheiten dieses ersten Actes zu. Schon die Einleitung ist in ihrer Art ebenso wunderbar wie das ruhige, wasserähnliche „Rheingold"-Vorspiel, zu dem es eine vollständige Antithese bildet. Die erregten Tremolos und Läufe auf den Violinen schildern den heftig auf das Dach der Hütte niederfallenden Regen, während das dumpfe Rollen des Donners erst von den Contrabässen angezeigt wird, während schließlich das ganze Orchester in einen wilden Orkan von Tönen ausbricht, in dessen krachendem Mittelpunkt das dem Zuhörer aus „Rheingold" bekannte Motiv des Sturmgottes widerhallt. Es ist ein Meisterstück, noch lebendiger und naturalistischer als die Sturmmusik im „Holländer". Wiederholt ist, wenn ich Hans Richter oder Anton Seidl diesen Sturm dirigiren hörte, ein eigenthümliches Gefühl über mich gekommen, als ob der Blitz wirklich in das Orchester eingeschlagen hätte und die noch immer tönenden Instrumente von dem Sturm in allen Richtungen davon getragen würden.

---

*) In den Jahren 1876—1891 hatten die vier Nibelungen Dramen 1817 Aufführungen auf Deutschen Theatern wovon 823 — also beinahe die Hälfte — auf die „Walküre" kamen. Im Jahre 1894, nach Friedländer's Opern-Statistik, hatte die „Walküre" 88 Aufführungen, „Siegfried" 66, „Götterdämmerung" 50, „Rheingold" 49.

Wie durchaus verschieden und doch ebenso schön ist die zarte Beredsamkeit des Quintetts für Cellos, das wir hören, wenn Sieglinde Siegmund den kühlenden Trank reicht. Ohne Zweifel ist dies eine der Passagen, die Saint Saëns veranlaßt haben, der Orchestrirung Wagner's folgenden Tribut zu zollen:

„Wenn die Sänger schweigen, spricht das Orchester, und welch' eine Sprache! Wagner, der Mann des Lärms, der Bändiger wilder Instrumente, wendet hier Nichts als Saiteninstrumente an. An der Art, in der der Componist das Saiten-Quartett sprechen läßt, erkennt man den Meister. Die Göttin zeigt sich als solche durch ihr Auftreten."

Wie prachtvoll ist der Ausbruch des Orchesters, wenn Siegmund triumphirend das Schwert aus dem Baumstamm zieht! Aber es ist zwecklos, auf alle die Perlen aufmerksam zu machen, die Zuhörer können sie selbst glänzen sehen, so leicht wie den Schwertgriff, wenn das Orchester uns erzählt, was es ist; Anderen können sie nicht beschrieben werden. Ueber die leidenschaftliche Liebesscene muß ich mit gütiger Erlaubniß der Leser noch einmal Saint-Saëns sprechen lassen:

„Hier würde den Componisten Nichts gehindert haben, eine Arie und ein Duett in dem überlieferten Stil zu schreiben, aber keine Arie und kein Duett würde vom Standpunkt der Bühnenwirksamkeit den Werth dieses Monologs und dieses Dialogs besessen haben. Melodische Blumen voll köstlichsten Duftes sprossen bei jedem Schritt hervor und das Orchester wiegt wie ein endloser Ocean die beiden Liebenden auf seinen zauberischen Wogen. Hier haben wir das Theater der Zukunft: weder die Oper, noch das einfache Drama wird jemals so tiefe Gefühle in der Seele erwecken. Wenn der Componist in keiner andern Scene wie in dieser einen vollständigen Erfolg errungen hätte, so würde das als Beweis genügen, daß sein Ideal nicht unerreichbar ist, denn der Fall ist hier entschieden. Tausend Kritiker, die zehn Jahre lang täglich tausend Zeilen schrieben, könnten dieses Werk so wenig schädigen, wie der Athem eines Kindes die egyptischen Pyramiden umzublasen vermag."

Um nicht parteiischer Bewunderung beschuldigt zu werden, will ich hier eingestehen, daß die „Walküre" auch Mangel aufzuweisen hat. Einige der Dialoge sind (unter den gewöhnlich bei Opernaufführungen vorhandenen Verhältnissen) zu lang. Alle Musik-Dramen und Opern, von wem sie auch componirt sein mögen, würden (für praktische Zwecke) besser sein, wenn sie ursprünglich für eine Länge von drei, anstatt von vier Stunden geschrieben wären. Auch in der

Partitur finden sich Schwächen. Die schwächste ist das berühmte Liebeslied Siegmund's in der eben besprochenen Scene. Die Dichtung ist wunderschön, aber die Melodie ist trivial und seicht. Ich gestehe, daß ich eine positive Antipathie gegen dieses Liebeslied empfinde, das mir ein wohlfeiles Tonstück und des Genies Wagner's so unwürdig wie der Hochzeitsmarsch im „Lohengrin" zu sein scheint. Seine abgehackten, Viertact-Rhythmen bilden einen peinlichen Gegensatz zu der fließenden, ununterbrochenen, uncadencirten Melodie des Rests der Partitur.

Es war in Bayreuth geradezu komisch, wie manche der kritischen Kinder, die so erbärmlich um ihr Spielzeug geweint hatten (Paul Lindau war ordentlich pathetisch: „Ich bitt', ich bitt' euch, lieben Vögelein, um eine Melodie") sich über Siegmund's Liebeslied freuten, weil das Etwas war, was sie nachpfeifen, den Leiermännern anvertrauen und für die nächste Carneval-Quadrille verarbeiten konnten. Lindau war aber noch keineswegs damit zufrieden, eine altmodische Melodie zu haben, er wollte sie auch in der altmodischen Weise gesungen haben. Er schrieb thatsächlich, ein italienischer Tenorist

„würde sich die Gelegenheit sicherlich nicht entgehen lassen, um mit dem bewußten Ruck an die Rampe zu treten und mit schmachtenden Bewegungen die wundervolle Melodie in das entzückte Haus hineinzusingen. Es wäre das unkünstlerisch, aber es würde hinreißen; während es jetzt in der strengen künstlerischen Ausführung hinter der Wirkung, die man sich davon versprochen hatte, zurückbleibt."

Könnte irgend etwas die von der altmodischen Oper erzeugte grenzenlose Corruption aller gesunden künstlerischen Instincte lebendiger und packender vor Augen führen? „Es wäre unkünstlerisch, aber es würde hinreißen!" Man muß bedenken, daß diese Worte im Jahre 1876, als Wagner dreiundsechzig Jahre alt war, von einem der berühmtesten deutschen Kritiker und Bühnenschriftsteller geschrieben wurden! Das beweist, welche künstlerische Atmosphäre Wagner in Deutschland vorfand, und wie sehr die dramatische Musik einen Herkules brauchte, um den Augias-Stall zu reinigen.

Als Wagner den ersten Act der „Walküre" vollendet hatte, sprach er Liszt gegenüber die Ansicht aus, „er sei außerordentlich schön" und Nichts, was er bisher geschaffen, reiche an ihn heran. Darin hatte er wie gewöhnlich Recht. Ueber den zweiten Act besitzen wir ein ausnehmend interessantes Document in dem Brief Nr. 200 an Liszt. Wagner war wegen der Scene zwischen Wotan und Brünnhilde besorgt und einmal, in London, im Begriff, sie vollständig auszumerzen, fand aber bei sorgfältiger Ueberlegung, daß sein „Spleen" nicht begründet war. Im Gegentheil versichert er jetzt: „Für den Gang des großen viertheiligen Dramas ist es die wichtigste Scene und findet als solche wahrscheinlich bald auch die nöthige Theilnahme und Aufmerksamkeit." Sie erfordert aber vollkommene Darsteller, fügt er hinzu. Ferner bemerkt er hinsichtlich dieses zweiten Actes, daß er zwei wichtige und starke Katastrophen enthält, die eigentlich genug Stoff für zwei Acte geliefert hätten, aber nicht auseinander gehalten werden konnten.

„Einmal ganz so dargestellt, wie ich es verlange, so muß er allerdings — wenn jede Intention vollkommen verstanden wird — eine Erschütterung hervorbringen, der nichts Dagewesenes gleicht. Für solche, die Etwas aushalten, ist so Etwas aber auch nur geschrieben (eigentlich für Niemand!): daß Unbefähigte und Schwächliche klagen werden, kann mich in Nichts bestimmen."

Er fühlte voraus, daß gegen diesen Act Anklagen geschleudert werden würden, aber er hatte Recht, als er andeutete, daß er für die „wenigen Auserwählten" der bedeutendste der drei Acte sein würde. Sein Schicksal wird dem des zweiten Acts von „Lohengrin" gleichen, der drei Jahrzehnte hindurch für langweilig erklärt wurde, während er jetzt, nachdem Sänger und Zuhörer sich auf sein Niveau geschwungen haben, als der beste der Oper anerkannt wird.

Als der dritte Act der „Walküre" vollendet war, erklärte der Componist wieder, er sei „wahrscheinlich das Beste", was er bis dahin geschrieben. Er ist sicherlich ein wundervoller Act, dem ersten meiner Ansicht nach weit überlegen, und in mancher Beziehung auch dem zweiten. Die Anfangsscene, der berühmte Walkürenritt, ist, sowohl was das

Orchester wie den Gesang anbetrifft, eine vollständig neue Art der Musik. Welche wilde Wonne, welcher barbarische Realismus liegt in den Rufen der Schlachtjungfrauen! Wie ergreifend wirkt die Vereinigung ihrer Stimmen! Wie wetteifert das Orchester mit diesen Stimmen, den Sturmwolken und den dahineilenden Rossen, um diese Scene zu malen! Und wie rührend ist der Contrast, wenn die lärmenden Mädchen verschwunden sind und Brünnhilde mit Wotan allein bleibt, um mit thränenden Augen seine Verzeihung zu erflehen! Hier erzielt das Werk, wie Saint-Saëns bemerkt, „an Aschylos heranreichende Größe!" Welche prachtvolle Klimax des Orchesters, wenn die Walküre sich zum letzten Male in Wotan's Arme stürzt! Und zuletzt die Feuerzauber-Scene, in der „die Violinen flackern, die Harfen knistern und die Klangfarben Funken sprühen. Die „Walküre" endet mit einem Tableau, das ein Genuß für die Augen und die Ohren ist," ruft der berühmte französische Componist aus. Und wie viel wirkungsvoller, möchte ich hinzufügen, ist dieses Tableau, ohne allen Gesang, nur eine auf von Flammen umgebenen Felsen schlafende Walküre — und dazu das Orchester, das ruhig die Brünnhilde- und die Flammenmusik vereinigt —, als der Schlußchor, der vor Wagner's Zeiten unumgänglich nothwendig erachtet wurde, um einer Oper einen genügend lärmvollen Schluß zu verschaffen.

Siegfried, das Wald-Drama.

Nachdem Brünnhilde durch die Verfolgung des zürnenden Wotan gezwungen worden ist, Sieglinde ihrem Schicksal zu überlassen, wandert die letztere im Wald umher, bis der Zwerg Mime sie findet. Sie stirbt bei der Geburt Siegfried's und vertraut das Kind Mimen an, dem sie gleichzeitig die Stücke des Schwertes Nothung übergiebt, wobei sie ihm mittheilt, daß mit Hilfe dieser Waffe dem Drachen Fafner der Nibelungenring entrissen werden kann. Mime zieht Siegfried auf, nicht aus Liebe, sondern weil er durch ihn in den Besitz des Ringes zu gelangen hofft. Er kennt die Höhle,

in der Fafner sich aufhält, und hat nur den einen Wunsch, den Drachen zu tödten und sich des Horts zu bemächtigen. Er selbst ist aber zu feige, um das Ungethüm anzugreifen, und seine einzige Hoffnung liegt in seinem Pflegekind, das nun zu einem kräftigen Jüngling, voller Lebenslust und Muth, herangewachsen ist, mit den Thieren des Waldes in enger Genossenschaft lebt und außer dem häßlichen Zwerge niemals ein menschliches Wesen gesehen hat. Mime hat mehrere Schwerter für Siegfried geschmiedet, „stark genug für Riesen", aber der kräftige Jüngling hat sie alle wie Kinderspielzeug auf dem Amboß zerbrochen.

Erster Act: Ueber diesen „schmählichen Knaben" beklagt sich Mime, wenn wir ihn im ersten Act in der Felsenhöhle erblicken, die er zu einer Schmiede eingerichtet hat. Zu seinem Schreck kommt Siegfried plötzlich mit einem lebendigen Bären herein, den er auf Mime hetzt. Dann fragt er nach dem neuen Schwert, das der Zwerg für ihn geschmiedet hat. Er betrachtet es sorgfältig, zerschlägt es auf dem Amboß in Stücke und schilt den Schmied wegen seiner Unfähigkeit. Dieser wirft ihm Undankbarkeit vor und erzählt ihm eine höchst traurige Geschichte von der Art und Weise, in der er ihn gepflegt und gespeist hat, um nun dafür schlecht behandelt zu werden. Siegfried kann seinen Widerwillen gegen den häßlichen Zwerg aber nicht verbergen. Er weigert sich zu glauben, daß Mime sein Vater ist, denn im Walde hat er gelernt, daß die Jungen immer den Alten ähneln, während sein eigenes Antlitz, das er in einem Bache gesehen, dem Mime's in keiner Weise gleicht. Des Zwerges ausweichende Antworten versetzen ihn in Zorn, er packt Mime an der Kehle und zwingt ihn, ihm die Wahrheit über seine Herkunft zu sagen. Als ihm die Stücke des Schwertes Nothung gezeigt werden, befiehlt er dem Zwerg, daraus ein neues Schwert zu schmieden, und eilt in den Wald hinaus. Mime bleibt in Verzweiflung zurück, denn er hat schon oft versucht, diese Stücke zu einem Schwerte zusammen zu schweißen, doch sind sie so hart, daß seine Kunst an ihnen verloren war.

Während der Zwerg hinter dem Amboß auf einen Schemel sinkt, tritt ein Fremder ein, dessen Antlitz theilweise von einem breitrandigen Hut verdeckt ist. Es ist Wotan, der über die Erde gewandert ist und nun als „Wanderer" verkleidet kommt, um das Schicksal seines Enkels Siegfried, der dem Drachen den Ring abnehmen soll, zu überwachen, soweit ihm das erlaubt ist. Er bittet um Mime's Gastfreundschaft und bietet als Gegengabe seinen Rath an, falls der Zwerg ihn über Etwas befragen will, der Letztere sagt aber, er brauche keinen Rath. Schließlich willigt er ein, dem Fremden drei Fragen vorzulegen und ebenfalls drei Fragen zu beantworten; wer eine derselben nicht beantworten kann, soll seinen Kopf verlieren. Auf die Fragen Mime's: „Wer wohnt im Inneren der Erde, wer auf der Erde Rücken und wer in den Wolken?" antwortet Wotan der Reihe nach: „Die Nibelungen, die Riesen und die Götter." Mime beantwortet dann zwei Fragen richtig, kann aber auf die dritte: „Wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen?" die Antwort nicht finden. Wotan liefert sie: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu." Dann fügt er vor seinem Abgang hinzu:

„Dein weises Haupt
Wahre von heut:
Verfallen — lass' ich's dem,
Der das Fürchten nicht gelernt."

Siegfried kehrt zurück und ist entrüstet, als er findet, daß Mime die Stücke des Schwertes nicht zusammengeschweißt hat. Er nennt ihn einen Stümper und geht selbst an die Arbeit. Er facht das Feuer an, nährt die Gluth mit dem Blasebalg, zerfeilt die Schwertstücke zu Spänen, schmilzt sie in dem Tiegel, gießt die flüssige Masse in eine lange Form und stößt diese in das Wasser. Dann hämmert er den rothglühenden Stahl, und als das Schwert fertig ist, schwingt er es in der Luft und spaltet den Amboß zu Mime's Schrecken und Entzücken mit einem gewaltigen Hieb in zwei Theile.

Zweiter Act: Die Scene stellt das Innere eines Waldes in der Nähe der Höhle Fafner's dar. Es ist bei-

nahe ganz dunkel. Alberich befindet sich fortwährend in der Nachbarschaft, um auf eine Gelegenheit zu warten, dem Drachen den Ring und den Tarnhelm zu stehlen. Wotan trifft ihn und theilt ihm mit, daß Siegfried auf dem Wege ist, den Drachen zu tödten. Alberich antwortet mit Schmähungen. Wotan räth ihm höhnend, Fafner vor Siegfried's Absicht zu warnen und als Belohnung um den Ring zu bitten. Alberich weckt den Drachen, der aus dem Inneren seiner Höhle antwortet, er habe Nichts dagegen, wenn der Held komme, er habe gerade Appetit auf einen solchen Leckerbissen. Dann gähnt er laut und gebietet den Männern, ihn nicht länger in seinem Schlaf zu stören. Wotan verschwindet in einem Wirbelwind, und Alberich versteckt sich, weil er Mime und Siegfried herannahen sieht. Mime, durch Wotan's Prophezeihung betreffs des „furchtlosen Helden" besorgt gemacht, hat sich entschlossen, Siegfried den Drachen sofort zu zeigen, damit er das Fürchten lerne. Sollte der Jüngling aber keine Furcht empfinden, und den Drachen wirklich tödten, so will Mime sich retten und den Ring erringen, indem er Siegfried vergiftet. Er läßt ihn allein. Siegfried lagert sich unter einen großen Baum und lauscht dem Gesang der Vögel und dem Rauschen des Laubes. Er zerbricht sich den Kopf darüber, was die Vögel sagen, und schneidet sich eine Rohrpfeife, auf der er ihre Stimmen nachzuahmen versucht, erzielt aber nur einen grotesken Mißerfolg. Ungeduldig ergreift er sein Horn und bläst eine lustige Weise. Das erweckt den Drachen, der sich freut, Siegfried zu sehen, denn er ist hungrig.

Nach kurzem Wortgefecht entspinnt sich ein furchtbarer Kampf und Fafner erhält eine tödtliche Wunde. Einige Tropfen des Drachenbluts sind auf Siegfried's Finger gespritzt und der brennende Schmerz veranlaßt den Jüngling, die Stelle an die Lippen zu führen. Der Genuß des Blutes giebt ihm plötzlich die Macht, die Sprache der Vögel zu verstehen. Er lauscht, und ein Vogel räth ihm, in die Höhle zu gehen und den werthvollen Ring zu holen. Als er verschwunden ist, treten Alberich und Mime auf und zanken sich

darum, wer den Ring und den Tarnhelm haben soll. Als Siegfried zurückkehrt, warnen ihn die Vögel vor Mime's Mordplänen, doch war das unnöthig, denn das Drachenblut hat ihm die Gabe verliehen, die Gedanken Mime's statt seiner Worte zu verstehen. Als daher der Zwerg nach vielen blutdürstigen Lobpreisungen ihm den vergifteten Trank reicht, streckt ihn Siegfried mit einem Schlage seines Schwertes zu Boden. Wieder lauscht er dem Vogel, der ihm von der schönen, auf dem von Flammen umringten Felsen schlummernden Walküre erzählt und davon fliegt, worauf Siegfried ihm entzückt folgt.

Dritter Act: Wilde Felsengegend am Fuße eines steilen Abhanges. Unter Blitz und Donner ruft Wotan die allwissende Erda, um sie über den drohenden Untergang der Götter zu befragen. Kann sie ihm sagen, wie er das Schicksal abzuwenden vermag? Aber hier endet ihre Weisheit. Wotan theilt ihr dann mit, daß er der Zukunft gefaßt entgegen geht. Wenn die Götter dem Untergang geweiht sind, so bekümmert ihn das nicht mehr, es ist vielmehr sein Wunsch. Der Wälsung Siegfried soll den Ring besitzen, er soll die höchste Macht auf der Erde erben, und die Herrschaft der Menschen soll auf die der Götter folgen. Als Erda in ihre Höhle versinkt, erscheint Siegfried, immer noch dem Vogel folgend, der ihn nach dem Felsen führt, wo die für ihren Ungehorsam von Wotan in Schlaf versenkte Brünnhilde schlummert, von Flammen umgeben, die nur ein furchtloser Held, der weder das Feuer noch Wotan's Speer scheut, durchdringen kann. Wotan hält dem anstürmenden Siegfried seinen Speer entgegen, den der Jüngling nach einigen unehrerbietigen Worten zerschlägt und zwischen den hell aufschlagenden Flammen den Felsen erklimmt. Dampf- und Feuerwolken hüllen unter einem prachtvollen Ausbruch des Orchesters die ganze Bühne ein, und als sie sich endlich auflösen und beruhigen, hat sich die Scene in die Oberfläche des Felsens verwandelt, wo Brünnhilde geschlummert hat, seit Siegfried geboren wurde. Siegfried löst ihren Helm, zerschneidet vorsichtig die Panzerringe

an beiden Seiten der Rüstung und hebt dann die Brünne und die Schienen ab. Brünnhilde liegt in weichem, weiblichem Gewande vor ihm. Er schreckt überrascht und staunend zurück, denn das ist kein Mann, wie er erwartet hatte, sondern ein Weib, das erste, das er je gesehen. Jetzt endlich überkommt ihn Zittern und Zagen, die Liebe hat ihn gelehrt, was weder Fafner noch Mime ihn lehren konnten: das Fürchten. Aber die Leidenschaft ist stärker als die Furcht, er beugt sich nieder und erweckt die Göttin durch einen langen und heißen Kuß aus ihrem zwanzigjährigen Schlummer. Nach dem ersten Entzücken über die Rückkehr zum Licht der Sonne und der Freude, daß ihr Erwecker der erhoffte Held Siegfried ist, erinnert sich Brünnhilde ihrer göttlichen Abkunft und sucht sein leidenschaftliches Werben abzuweisen, aber Siegfried verliert schnell wieder die kaum gefundene Furcht, in Brünnhilde erwachen die weiblichen Gefühle, und sie wirft sich leidenschaftlich in die Arme des Erretters.

„Der schönste Traum meines Lebens" nannte Wagner „Siegfried", und ich habe bereits die Ueberzeugung ausgesprochen, daß er das Werk für das beste aller seiner Dramen hielt. Meiner Ansicht ist es nicht nur das symmetrischste und vollkommenste seiner Werke, sondern auch das am meisten Wagnerische, d. h. das, in dem alle seine Theorieen in consequentester und staunenswerthester Weise durchgeführt sind. In allen anderen Musik-Dramen finden wir Chöre oder Ensemble-Nummern, selbst „Rheingold" hat seine Terzette und „Tristan" einen kurzen Chor, auch ist in allen drei Acten des letzteren Werkes die Bühne von Menschen belebt. Aber im Siegfried sind nie mehr als zwei Personen auf der Bühne, und nur ein einziges Mal, in dem Liebesduett am Ende, vereinigen sich für einen Augenblick zwei Stimmen. Noch merkwürdiger ist es, daß mit Ausnahme der kurzen Episoden des Waldvögeleins und der Erda bis zur zweiten Hälfte des letzten Acts keine weibliche Stimme vernommen wird. Es ist nicht übertrieben, was Saint-Saëns von diesem, „dem originellsten Theile der Tetralogie", sagte:

„Das ist nicht nur nicht mehr eine Oper, es ist auch nicht mehr das Theater; der Zuhörer wird in eine ganz neue Welt versetzt, die nur die Musik möglich macht". Und so groß ist die Zaubergewalt des Genies Wagner's, daß wenige Zuschauer empfinden, daß in dieser Partitur auch die letzten Spuren der alten Oper ausgemerzt sind, bis ihre Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird.

Die echten Wagnerianer sind nicht darüber einig, welches das größte Werk des Meisters ist. Ich selbst habe immer zwischen „Tristan" und „Siegfried" geschwankt. Die Entscheidung zwischen diesen beiden ist mehr Sache des Temperaments als der Kunst oder der Inspiration. In „Tristan" hat die Leidenschaft der Liebe in der hinreißendsten Weise seit Shakespeare's „Romeo und Julia" Ausdruck gefunden, während „Siegfried" uns Bilder aus dem Waldleben bietet, von denen einige den Waldscenen und Naturschilderungen in „Wie es Euch gefällt" an die Seite gestellt werden dürfen. Vom poetischen Gesichtspunkt aus ist „Siegfried" ohne allen Zweifel Wagner's vollendetstes Werk. Es ist einfach die poesievollste Erzählung aus der deutschen Mythologie, dramatisirt und in Musik gesetzt. Fast alle Einzelheiten des Dramas finden sich in den alten Sagen, die um den Rhein gewoben sind, aber wie nur Siegfried die Stücke des Schwertes Nothung zusammenzuschmieden verstand, so blieb es Wagner vorbehalten, aus dem durch die verschiedenen nordischen und germanischen Versionen der Siegfried-Sage zerstreuten poetischen Stoff ein zusammenhängendes Drama zu schmieden.

Daß der durchschnittliche Deutsche merkwürdig urtheilslos und für zeitgenössisches Genie eigenthümlich blind ist, wird hier wieder durch die Thatsache bewiesen, daß die litterarischen Kritiker sich nicht wie ein Mann erhoben, um die Schönheiten dieser „Siegfried"-Dichtung zu verkünden und die Geburt eines neuen Dramas anzuzeigen, das unsterblich wie Goethe's „Faust" ist und in der gesammten deutschen Litteratur nicht seines Gleichen in Bezug auf die köstliche Schilderung des Waldlebens hat. „Rheingold" und

„Walküre" sind ebenfalls Naturdramen, aber „Siegfried" überragt sie weit in Bezug auf Schwung, Naturwahrheit und köstlichen Realismus, die uns fortwährend vergessen lassen, daß wir uns in einem Opernhause befinden. Jede Zeile des Textes athmet Natur, und poetische Schönheiten sind in so reicher Fülle vorhanden, daß es unglaublich erscheinen muß, daß sie nicht sofort erkannt und mit lauter Stimme, ohne auf den geringsten Widerspruch zu stoßen, verkündet wurden. Shakespeare selbst hätte diesen Sohn des nordischen Waldes, der mit Bären als Spielgenossen aufgewachsen ist, von der Welt und ihren Bewohnern Nichts als den Zwerg Mime kennt und nicht weiß, daß es ein Weib giebt, bis er Brünnhilden erblickt, nicht lebenswahrer schildern können. Das kurz angebundene Wesen, die knabenhafte Naivität, die jugendliche Schwungkraft und die der Furchtlosigkeit entspringende Prahlerei — alle diese dem Waldkinde eigenen Züge sind in Wagner's Siegfried ganz köstlich verkörpert.

Nicht weniger natur- und charakterwahr sind die anderen Personen des Dramas, in deren Schaffung Wagner wieder überzeugend nachgewiesen hat, welche Vortheile aus der Vereinigung der Tonkunst mit der Dichtkunst gezogen werden können, um die dramatische Wirkung zu erhöhen. Wir wollen einige der hervorstechendsten Einzelheiten kurz betrachten. Mime's heuchlerischer Gesang: „Als zullendes Kind", in dem er die Siegfried geleisteten Dienste aufzählt, ist höchst komisch, und die Hartnäckigkeit, mit der der Zwerg einzelne Theile davon immer wieder dazwischen wirft, um den Antworten auf Siegfried's Fragen über seine Abstammung aus dem Wege zu gehen, erzeugt einen unwiderstehlich drolligen Effect. Siegfried's Beschreibung des Werbens und der Liebe der Thiere, die seinen Wald bevölkern, ist ebenfalls ein wunderhübsch ausgeführter Gedanke, den das Orchester mit den zartesten Klängen begleitet. Noch viel lieblicher sind Text und Musik, wenn Siegfried erzählt, daß er sein Antlitz im Spiegel des Baches erblickt hat. Wahrhaft pathetisch ist Mime's Erzählung von dem Tode Sieglindens, deren

Eindruck von den trauervollen Tönen und Accenten der Holzblasinstrumente verstärkt wird. Prachtvolle Klänge, majestätisch wie das Walhalla-Motiv selbst, begleiten Wotan's Sang bei seinem Eintritt in die höhlenartige Schmiede Mime's.

Das Ende der Unterredung mit Mime, wenn Wotan die Götter in der Walhalla erwähnt, dabei unabsichtlich den Boden mit seinem Speer berührt und leiser Donner sich vernehmen läßt — im Orchester sowohl wie auf der Bühne — ist einer jener erhabenen Effecte, wie sie Wagner zuerst in Opern zur Anwendung brachte. Und nachdem Wotan Mime allein gelassen hat und dieser voller Furcht am Boden kauert und in den Wald starrt, wo seine verwirrte Phantasie ihm geisterhaftes Aufflackern und Flimmern des Sonnenlichtes und schließlich eine Vision des gräßlichen Drachens mit aufgesperrtem Rachen vorspiegelt — da ist es, wo Wagner's wunderbare poetische und onomatopoetische Kunst eines ihrer Meisterwerke vollbracht hat. Die flackernden Lichterscheinungen, wie sie auf der Bühne dargestellt werden, Mime's Schreckensrufe, und die aufblitzenden schrillen und flimmernden Töne des Orchesters sind alle ein und dasselbe; Sprache, Scenerie und Musik decken sich hier so vollständig, als ob wir nur einen einzigen Sinn hätten, um sie wahrzunehmen.

In der folgenden Scene, nachdem Siegfried zurückgekehrt ist und Mime ihn das Fürchten lehren will, indem er eine fürchterliche Schilderung von dem Drachen und seiner Höhle entwirft, wird das Leitmotiv-Princip in köstlicher Weise verwendet. Siegfried erklärt, er sei begierig, den Drachen zu sehen und zu erfahren, was das Fürchten ist, währenddessen spielt das Orchester aber nicht das Drachen-, sondern das Brünnhilde-Motiv und deutet dadurch in hochpoetischer Weise an, daß nicht das Ungethüm, sondern die schlummernde Jungfrau in Siegfried zuerst Furcht erwecken wird. Wer kann verfehlen, an einem Beispiel wie diesem zu erkennen, in wie mächtiger und werthvoller Weise Wagner durch seine Leitmotive die bisher dem Dramatiker zu Gebote stehenden Methoden bereichert hat, oder über die Thorheit von Kritikern

wie Dr. Hanslick zu lächeln, die in den Leitmotiven nur Etiketten sehen, wie Chemiker sie auf ihre Flaschen kleben? Um nur noch eine Anwendung desselben Princips zu erwähnen, erinnern wir an die Stelle, wo Siegfried in die Höhle geht, um den Ring zu holen, nachdem er den Drachen erschlagen hat. Er kennt weder die Kraft, noch die Art der Verwendung des Schatzes, aber das Orchester weiß das ganz genau und erzählt uns von dem Raub des Goldes und seiner Bedeutung, indem es einige Motive aus „Rheingold" heraufbeschwört.

Siegfried wird die großartigste Rolle für die Tenoristen der Zukunft sein und in den Schmiedeliedern des ersten Acts werden sie ihre größten Triumphe feiern. Welches Leben, welcher Schwung, wieviel Melodie und welcher Humor durchströmt diese Lieder! Die ganze Scene ist ein Wunder genialer Schöpferkraft, eine Quelle unendlichen Genusses für jeden gebildeten Zuschauer. Das Fauchen des Blasebalgs, das Zerfeilen des Schwertes, das Zischen des Wassers, wenn das rothglühende Eisen hineingetaucht wird, das Hämmern auf dem Amboß — das sind Bilder und Töne, die auf der Bühne und im Orchester mit überraschender Aehnlichkeit dargestellt werden. Musikalischer Realismus kann nicht weiter gehen, und wenn Siegfried sein Schwert erhebt und mit einem wuchtigen Hieb den Amboß zerspaltet, wird seine überströmende Freude von den berauschenden Tönen des Orchesters durch das ganze Haus getragen und reißt alle Zuhörer unwiderstehlich zum Enthusiasmus fort. Man achte auch auf den großartigen Effect, der dazu erzielt wird, daß Siegfried's Lied, kurz vor dem Zerspalten des Amboßes, im Vorgefühl des zu erwartenden Triumphes, aus Moll in einen jubelnden Dur-Päan übergeht.

Der zweite Act des „Siegfried" ist einzig in Bezug auf die hier entwickelte Bühnenkunst. Seine Perle ist die Scene, in der der Held unter einem Baume ruht und dem Gesang der Vögel lauscht. Das Schwirren und Lispeln der Violinen ist ein vollkommenes Tonbild des Rauschens der Blätter und des auf den Stämmen der Bäume tanzenden

Schattens der Zweige. Wie köstlich belebt der Gesang der Vögel dieses Waldweben und welch ein glücklicher Gedanke war es, die Vogelstimmen unarticulirt (instrumental) zu lassen, bis Siegfried das Drachenblut gekostet hat, und sie erst dann articulirt (vocal) zu machen, so daß der Zuschauer genau dieselben Erfahrungen hinsichtlich ihrer Verständlichkeit durchmacht, wie Siegfried selbst! In dieser Scene hat Wagner seine ganze Leidenschaft für die Natur mit unnachahmlicher Kunst verkörpert, wie er im ersten Act in Siegfried's Fragen nach seiner Mutter das Gefühl der kindlichen Liebe zum Ausdruck brachte, wie es vor ihm keinem Musiker gelungen ist.

Die Erscheinung des Drachen, welche diese Waldscene unterbricht, wurde in Bayreuth scharf kritisirt, theils weil das in England bestellte Thier nicht rechtzeitig angelangt war und das in großer Eile in Bayreuth angefertigte Ersatzstück wirklich ein ziemlich unförmiges und lächerliches Ungethüm war. In anderen Theatern ist der Drache aber ein recht furchtbares und „lebenswahres" Ungeheuer. Er peitscht seine Flanken wüthend mit dem Schweif, stößt zischende Dampfwolken aus seinen Nüstern, bewegt sich mit der Leichtigkeit einer Eidechse von einer Seite zur anderen und schließt seine Augen in ordentlich pathetischer Weise, wenn er stirbt.

Einige der Gegner Wagner's haben geglaubt, eine furchtbar wirksame Anklage gegen ihn zu erheben, indem sie darauf aufmerksam machten, daß viele Zuschauer lachen, wenn der Drachen zum ersten Male erscheint. Weshalb sollten sie aber nicht lachen? „Siegfried" ist ein Märchen, und Wagner erwartet, daß seine erwachsenen Zuhörer es in der Weise aufnehmen werden, wie Erwachsene gewöhnlich ein Märchen auffassen, nämlich humoristisch oder wenigstens theilweise so. Selbst Kinder glauben uns nicht, wenn wir mit ihnen „Bär spielen"; sie sind halb furchtsam, halb belustigt, wenn man sie brummend auf allen Vieren verfolgt, und für große Kinder ist es nicht nothwendig, den Drachen ernst zu nehmen, um sich an der Scene zu ergötzen. Wagner selbst behandelt sie in humoristischer Weise, indem er dem

Kampf das Wortgefecht zwischen Siegfried und dem Drachen voranschickt. Wenn der Zweikampf aber wirklich beginnt, so sind die Zuhörer so aufmerksam und gespannt wie bei einem Stiergefecht, und das außerordentliche Getöse im Orchester macht es für den Anwesenden ganz unmöglich, sich der Aufregung zu entziehen. Unzweifelhaft enthält aber die Kritik, daß Wagner kein echter Realist ist, weil er einen Drachen singen läßt, etwas Wahrheit. Im ersten Augenblick erscheint der Einwand sogar schwerwiegendster Art — wenn ich mir die Sache aber genauer überlege, so fällt mir ein, daß ich meines Wissens nie einem Drachen begegnet bin, der nicht singen konnte.

Um aber ernsthaft zu sprechen, müssen wir erwähnen, daß keine Scene den musikalischen „Sachverständigen" mehr Gelegenheit gegeben hat, ihren gewohnheitsmäßigen Mangel an poetischem Gefühl, an natürlichem Verständniß und an Sinn für Humor an den Tag zu legen. „Der ‚junge Siegfried' hat den ungeheuren Vortheil, daß er den wichtigen Mythos dem Publicum im Spiel, wie einem Kinde das Märchen, beibringt," schrieb Wagner 1851 an Uhlig, und in diesem Sinne sieht das Publicum heute das Drama an. Was sagten aber die „Sachverständigen" im Jahre 1876? Hier sind einige Beispiele. Joseph Bennett nennt es:

„einen Kampf zwischen Mann und Bestie, den keine Kunst auf der Bühne anders als absurd erscheinen machen kann." Paul Lindau ruft aus: „Man sollte es nicht glauben, daß ein großer Künstler wie er, sich dazu hergiebt, zu einer Sehenswürdigkeit, die auf den Jahrmarkt taugt, Musik zu machen. In die Coulisse mit dem Lindwurm. Der Kampf mit dem Drachen ist auf der Bühne kindisch und verwerflich." Und Dr. Hanslick schreibt: „Die Scene ist von Wagner mit dem größten Ernst componirt, wirkt aber, besonders am Schluß, wo der verreckende Lindwurm sentimental wird und seinem Mörder Siegfried vertrauensvolle Mittheilungen macht, äußerst komisch."

Es würde thöricht sein, diese Ansichten überhaupt zu besprechen. Einem Menschen, der die köstlichen Combinationen von Humor und Pathos in dieser Märchenscene für erwachsene Kinder nicht zu verstehen vermag, kann man nicht mit Vernunftgründen beikommen, so sehr man ihn auch bemitleiden mag. Man vergleiche mit diesen Ausflüssen des

Philisterthums die Worte eines anderen musikalischen Sachverständigen, der zugleich ein gefühlvoller Mensch ist, Anton Seidl:

„Auf verschiedenen Seiten des Hauses sehe ich jedes Mal bei der Wurmscene im zweiten Acte von Siegfried ein überlegenes Lächeln oder den Ausdruck des Erstaunens über die Einfältigkeit des Gedankens, einen Wurm singen zu lassen. Diese Leute möcht ich gern 'mal nach München bringen, wo Fafner vom alten Kindermann gesungen wird. Etwas Ergreifenderes, als diesen Wurm sterbend singen zu hören, habe ich selten von der Bühne herab gehört. Nicht ich allein, dem man vielleicht Mitherzigkeit vorwerfen könnte, sondern das ganze große Publicum war von wahrem Mitleid und Ergriffenheit so überwältigt, daß ich überall um mich herum Thränen aus den Augen rollen sah. Den Tod Fafner's, des Letzten seines Stammes, sah und hörte ich nie ergreifender, als von diesem Künstler."

Was die komische Seite des Kampfes mit dem Drachen anbetrifft, so könnte wohl Nichts drolliger sein als Siegfried's Spott und Bramarbasiren und des Drachen ruhige und verächtliche Erwiderung:

„Trinken wollt' ich:
nun treff' ich auch Fraß!"

die mit solchem Behagen gesungen wird, daß man sich ordentlich ausmalen kann, wie der Held im Rachen des Drachen zappelt. Unglaublicher Weise führt Dr. Hanslick einen großen Theil dieser unnachahmlichen Scene an, um zu zeigen, was für ein Stümper Wagner als Dichter ist und wie er die deutsche Sprache mißhandelt! In Wirklichkeit giebt es in der ganzen deutschen Litteratur keine Scene, in der die Sprache in realistischerer und ergötzlicherer Weise der Situation angepaßt ist.

Einer der köstlichsten Züge in diesem, vom echten Lustspielgeiste erfüllten Act bilden Mime's Abschiedsworte, als er den auf den Drachen wartenden Siegfried unter der Linde allein läßt:

„Fafner und Siegfried —
Siegfried und Fafner —
oh, brächten Beide sich um."

Am sinnreichsten verwendet Wagner aber die Komik, wenn er Mime in den süßesten Tönen die mörderischen Ge-

danken, die er gegen Siegfried hegt, singen läßt, während der Letztere, dank dem genossenen Drachenblut, statt der beabsichtigten Worte die wahren Gedanken des Zwerges hört, dessen Gesang seinen Höhepunkt in der Versicherung erreicht: „Was möcht' ich? Sagt ich denn das? Ich will dir Kind nur den Kopf abhau'n." In solchen Scenen, wo die Musik und der Text verschiedene Gedanken zum Ausdruck zu bringen vermögen, wird die Ueberlegenheit des Musikdramas über das litterarische Drama unwiderleglich nachgewiesen.

Wagner behandelt die Einführungen zu seinen dritten Acten mit besonderer Vorliebe. „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", die „Meistersinger" und „Parsifal" haben solche Einleitungen, die als die Perlen der Partituren dieser Werke betrachtet werden dürfen. Auch „Siegfried" besitzt eine wundervoll construirte Tondichtung, die uns in die stürmische und unheimliche Anfangsscene des dritten Actes einführt. Man fühlt, daß dieses Uebermaß von Wonne und Frohlocken nicht allein künstlerischen Gefühlen entquollen sein kann, sondern daß es auch biographische Bedeutung haben muß. Und das ist der Fall, denn dieser Act wurde componirt, als König Ludwig Wagner aufgefordert hatte, die lange vernachlässigte Trilogie wieder aufzunehmen. Die Freude über diesen glücklichen Umschwung in seinen Verhältnissen scheint den dritten Act des „Siegfried", dem er sich nach langer Pause zuwandte, durchdrungen zu haben. Er ist der bedeutendste, der am meisten Begeisterung athmende der drei Acte. Wenn auch der Dialog zwischen Wotan und Erda mit seinen übernatürlichen Harmonieen und geheimnißvollen Klangfarben vielleicht nur Kost für musikalische Feinschmecker ist, so reißt doch die folgende Scene, in der Siegfried den Felsen erklimmt und das Flammenmeer durchschreitet, während das Orchester flackert, flammt und braust, selbst den unempfänglichsten Zuschauer mit sich fort. Und die folgende Scene, nachdem der Held die schlummernde Walküre mit dem „langen, langen Kuß der Jugend und der Liebe" geweckt hat, ist nur eine Ueberführung dieser Zauber-

flammen in die Herzen der Liebenden, wo sie weiter brennen und lodern.

Das leidenschaftliche Liebesduett, mit dem der Act schließt, würde überall großartig sein; daß es aber gerade hier gesungen wird, beweist Wagner's dramatisches Geschick. Während zwei und eines halben Acts und mehr als drei und ein halb Stunden hat der Zuschauer mit Ausnahme der wenigen Worte des Waldvögeleins und der Erda keine weibliche Stimme vernommen. Als Siegfried Brünnhilde findet, hat er noch nie ein Weib gesehen, und wenn sie zu singen beginnt, fühlen die Zuhörer, als ob sie noch nie die Stimme eines Weibes vernommen hätten. Die Wirkung ist überwältigend, und man lernt verstehen, weßhalb in den Zeiten des Ascetismus Frauen nicht in Kirchen singen durften, denn schon der Schmelz ihrer Stimmen erweckt die Liebe.

Götterdämmerung.

Auf das Wald-Drama „Siegfried", in dem die tragischen Elemente in glücklichster Weise mit komischen Zwischenfällen vermischt sind, und das Dr. Hüffer in seinem Vergleich der Tetralogie mit einer Symphonie so passend als das Scherzo bezeichnete, folgt die tragische Düsterheit und Erhabenheit des Schlußdramas, der „Götterdämmerung". Es ist doppelt so lang wie „Rheingold" und enthält außer den üblichen drei Acten ein aus zwei Scenen bestehendes Vorspiel. In dramatischer wie in musikalischer Hinsicht enthält die Götterdämmerung genug Stoff für ein halbes Dutzend Opern der alten Art. Die Handlung bildet die Fortsetzung der Abenteuer Siegfried's. Als dieser Held Fafner erschlagen hatte, ließ er den ganzen Nibelungenhort in der Höhle des Drachen und nahm nur den Tarnhelm und den Ring mit, ohne eigentlich ihren Werth zu kennen, obgleich der Waldvogel ihm gesagt hatte, daß der Ring seinem Besitzer die Herrschaft über die ganze Welt verschaffe. Am Schluß sahen wir, wie sich Brünnhilde leidenschaftlich in die Arme des Helden warf, der die Flammen durchschritten hatte, um um sie zu werben.

Vorspiel: Wenn sich der Vorhang hebt, sehen wir wieder den Walkürenfelsen mit einem Feuerschein im Hintergrunde, der zu schwach ist, um die Dämmerung zu erhellen, in welcher wir die drei Nornen oder Schicksalsgöttinnen nur undeutlich erkennen. Sie sind in lange dunkle Gewänder gekleidet und knüpfen ihr goldenes Seil bald an einen Baum, bald an einen Felsen, um aus seinen Fasern die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu erkennen. Sie singen von Siegfried's kühner That, als er Wotan's Speer zerschmetterte, und von Wotan, der die Welt-Esche, aus welcher der Speer geschnitzt war, in Stücke schnitt und rings um die Walhalla aufhäufte, wo er und die anderen Götter ihr Ende erwarten. Als sie auch die Zukunft zu enthüllen versuchen, reißt das Seil entzwei und die Nornen verschwinden.

Die aufgehende Sonne hat die Flammen beinahe verschwinden lassen, als Siegfried und Brünnhilde erscheinen. Sie haben sich einer kurzen Zeit des Eheglücks erfreut, und die frühere Walküre hat Siegfried nicht nur einen großen Theil ihrer göttlichen Weisheit mitgetheilt, sondern ihn auch unverwundbar gemacht. Nur den Rücken hat sie nicht gefeit, weil sie weiß, daß ihr Held ihn nie einem Feinde zeigen wird. Nach alter Heldenart ist es jetzt für Siegfried an der Zeit, auf neue Abenteuer auszuziehen. Er giebt Brünnhilden seinen Ring als Pfand seiner Treue, und sie vertraut ihm ihren Schild und ihr Roß Grane an, das nicht länger durch die Lüfte eilen kann, aber ein Pferd ist, wie es kein Sterblicher vor ihm ritt.

Erster Act: In der offenen Halle der Gibichungen, die freie Aussicht auf den Rhein gewährt, sitzen Gunther, Gutrune und Hagen an einem Tisch. Weder der König, noch seine schöne Schwester Gutrune ist verheirathet, und Hagen wünscht, daß sie sich vermählen. Hagen ist ein wilder düsterer Krieger, der Halbbruder Gunther's und Sohn der Mutter des letzteren und des Zwergs Alberich, der mit seinem Golde die Liebe gewonnen hatte, die er sonst nicht erreichen konnte. Wie Wotan Siegfried hatte aufbringen lassen, um den Ring zurück zu gewinnen, so hatte Alberich Hagen als

seinen Helfer gezeugt. Hagen weiß, was man von ihm erwartet, und hat einen schlauen Plan geschmiedet, um in den Besitz des Ringes zu gelangen. Er weiß, daß Siegfried den Ring hat und daß es zunächst nothwendig ist, den Helden in seine Nähe zu locken. Er tadelt den König, weil er sich nicht verheirathet, und erzählt ihm von einem schönen Weibe, das seine Königin werden sollte: die Walküre Brünnhilde. Hagen weiß nicht, daß Brünnhilde bereits erweckt und vermählt ist, er weiß aber, daß nur Siegfried die sie umgebenden Flammen durchdringen kann. Er schlägt daher vor, den Helden aufzusuchen und ihm Gutrune's Hand anzubieten, falls er Brünnhilden für Gunther gewinnen will. Den Einwand, daß Siegfried bereits verliebt sein könnte, weist Hagen mit der Versicherung zurück, er verstehe einen Trank zu brauen, der den Helden alle anderen Frauen vergessen und Gutrune lieben machen würde. Kaum ist dieser Plan vereinbart, als lustiger Hörnerklang ertönt und Siegfried auf dem Rhein herbeigeschwommen kommt. Er wird willkommen geheißen und genießt den Liebestrank, der sofort die gewünschte Wirkung hat. Siegfried vergißt sein Weib, wirbt um Gutrune und erhält das Versprechen, er solle sie besitzen, sobald er Brünnhilde an den König ausgeliefert hat. Nachdem er mit Gunther Blut-Bruderschaft geschlossen, macht er sich mit ihm auf den Weg.

Inzwischen kehren wir zu Brünnhilden zurück, die auf ihrem Felsen sitzt und zärtlich den geliebten Ring betrachtet. Sie wird aus ihrem Sinnen durch einen heftigen Sturm geweckt, während dessen ihre Walkürenschwester Waltraute erscheint. In trauernden Tönen erzählt sie von Walhalla, wo Wotan und die anderen Götter in düsterem Schweigen ihr Geschick erwarten. Nur einmal hat Wotan gesprochen, um zu verkünden, daß wenn Brünnhilde „des Rheines Töchtern gebe den Ring zurück, von des Fluches Last erlöst wär' Gott und die Welt!" Als sie diese Worte vernommen, ist Waltraute zu der Schwester geeilt, um sie anzuflehen, den Ring fortzuwerfen. Ihre Bitten sind vergebens, denn der Ring ist das Pfand der Treue Siegfried's, das Symbol

seiner Liebe, und was ist ohne diese die ganze Welt, das ewige Glück und das Geschick aller Götter? Waltraute prophezeit der Schwester und den Göttern Wehe und reitet davon. Gleich darauf hört Brünnhilde Siegfried's Horn. Sie springt auf, durch das Feuer naht ein Mann: Siegfried, der mit Hilfe des Tarnhelms, dessen Geheimniß ihm Hagen mitgetheilt, Gunther's Gestalt angenommen hat. Beim Anblick des Fremden erschrickt Brünnhilde heftig, Siegfried verfolgt sie und nimmt ihr nach kurzem Kampfe den Ring ab. Dadurch wird sie machtlos und folgt ihm gehorsam in das Gemach. Ehe Siegfried eintritt, zieht er sein Schwert, das ihn von der Braut Gunther's trennen soll, um zu beweisen, daß er getreu für den Freund geworben.

Zweiter Act: Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, sitzt schlafend vor der Halle. Der Mond wirft plötzlich ein grelles Licht auf ihn und zeigt den vor ihm knieenden Alberich. Hagen öffnet die Augen, bleibt aber wie erstarrt sitzen, während sein Vater ihn ermahnt, in seinen Bemühungen, den Ring wieder zu erlangen, zu beharren; mit ihm würden die Beiden die Welt beherrschen, sollten die Rheintöchter ihn aber wieder erlangen, so würde er auf ewig verloren sein. Hagen erneuert sein Versprechen und Alberich verschwindet. Langsam geht die Sonne auf und spiegelt sich erst blutroth in den Fluthen des Rheins wieder, bis völliges Taglicht herrscht. Siegfried tritt plötzlich hinter einem Busch hervor und nimmt den Tarnhelm ab, dessen Kraft ihm gestattet hatte, sich augenblicklich zu dem Palast des Königs zurück zu versetzen, während Gunther mit seiner unwilligen Braut langsam zu Schiffe nachfolgt. Hagen erklimmt einen Felsen, stößt in das Stierhorn und ruft die Krieger zusammenm, die begierig sind, den Grund für den Streitruf zu erfahren. Als sie hören, daß keine Gefahr vorhanden ist, sondern nur des Königs Hochzeit bevorsteht und sie entboten worden sind, um ein großes Fest zu veranstalten, geben sie sich ungezwungener Fröhlichkeit hin, da selbst der grimme Hagen so lustig ist. Der König erscheint mit seiner Braut und wird von den Mannen mit Glückwünschen em-

pfangen. Brünnhilden's Erstaunen beim Anblick Siegfried's geht in Entrüstung über, als sie erfährt, daß Gutrune ihm verlobt ist, und ihr Zorn verwandelt sich in helle Wuth, als sie ihren Ring am Finger der Nebenbuhlerin erblickt. Sie zeiht Siegfried des Betrugs und erklärt, sie sei sein Weib. Der Held, der sich seiner Schuld nicht bewußt ist, beschwört auf der Spitze des Speeres Hagen's seine Unschuld, da während der Nacht sein Schwert zwischen ihm und Brünnhilde geruht habe. Die Letztere reißt entrüstet seine Hand vom Speere und schwört, er habe sich eines Meineids schuldig gemacht. Mit einer verächtlichen Bemerkung über diesen unerklärlichen Ausbruch der weiblichen Laune macht Siegfried der Scene ein Ende, indem er seinen Arm um Gutrune schlingt und sie in die Halle führt. Hagen, der König und Brünnhilde bleiben allein, beschließen den Tod des Verräthers, und Brünnhilden theilt ihnen mit, daß Siegfried im Rücken verwundbar ist. Um Gutrune zu schonen, soll der Held auf der Jagd erschlagen und sein Tod einem wilden Eber zugeschrieben werden.

Der dritte Act führt uns in ein wildes Wald- und Felsenthal am Ufer des Rheins. Die drei Rheintöchter tauchen aus der Fluth auf, beklagen den Verlust ihres Goldes und flehen die Sonne an, den Held zu ihnen zu senden, der den aus dem Nibelungengolde gefertigten Ring trägt. Ihr Gebet wird erhört. Siegfried ist bei der Verfolgung eines Bären von den Gefährten getrennt worden und erscheint plötzlich auf dem Abhange. Die Rheintöchter bitten ihn um den Ring, erzählen ihm von dem damit verknüpften Fluch und verkünden ihm, daß er noch heute sterben muß, wenn er den Ring nicht aufgiebt. Siegfried sieht ihre Schmeicheleien aber nur als Versuche an, nach Weiberart Geschenke zu erbetteln, und weigert sich, den Ring herzugeben. Die Rheintöchter verschwinden in den Fluthen, als die Hörner der Jagdgenossen Siegfried's ertönen. Gunther und Hagen treten mit ihren Mannen auf, welche die Jagdbeute tragen. Sie lagern sich und lassen die gefüllten Trinkhörner herumgehen. Hagen fragt Siegfried, ob es wahr ist, daß

er die Sprache der Vögel versteht? Der Held folgt der Einladung und erzählt von Mime, dem Drachen und dem Waldvögelein. Als er zu der Stelle kommt, wo er dem Vogel zu der schlafenden Walküre folgte, reicht ihm Hagen einen Trank, der seine Erinnerung an Brünnhilde wieder wachruft, und er erzählt, wie er sie erweckte, um sie warb und sich ihr vermählte. Während Gunther entsetzt seinen Worten lauscht, fliegen zwei Raben über die Scene und Siegfried blickt den Vögeln nach. Hagen benutzt die Gelegenheit, um dem Helden den Speer in den Rücken zu stoßen. Siegfried macht noch einen Versuch, Hagen mit seinem Schild zu zermalmen, bricht aber zusammen und verscheidet mit einem letzten Gruß an Brünnhilde. Seine Leiche wird von den Mannen auf einen Schild gelegt und im Mondlicht langsam den Hügel hinaufgetragen, während der majestätische Todtenmarsch erklingt, unter dessen Tönen der Zug langsam in den immer dichter werdenden Nebeln verschwindet.

Inzwischen erwartet Gutrune in der Halle Siegfried's Rückkehr. Hagen kommt und erzählt ihr, der Held sei von einem wilden Eber getödtet worden. Beim Herannahen der Leiche wirft sich Gutrune verzweifelt über sie. Hagen fordert den Ring und tödtet Gunther, als dieser die Herausgabe verweigert. Dann versucht Hagen den Ring von Siegfried's Finger zu ziehen, worauf der Todte die Hand drohend empor hebt. In diesem Augenblick tritt Brünnhilde feierlich und majestätisch ein. Gutrune beschuldigt sie, die Ursache des ganzen Jammers zu sein, worauf Brünnhilde der Nebenbuhlerin mittheilt, sie sei nie Siegfried's Weib gewesen. Sie gebietet den Mannen, einen Scheiterhaufen zu errichten und die Leiche Siegfried's, von dessen Finger sie den Ring gezogen, darauf zu betten. Dann schleudert sie eine Fackel in den Holzstoß, und als die Flammen hochaufschlagen, sprengt sie hoch zu Roß in die Lohe. Plötzlich bricht das Feuer zusammen, der Rhein schwillt mächtig an, bis er die Brandstätte an der Halle erreicht. Auf den Wogen sind die drei Rheintöchter herbeigeschwommen, von denen eine den Ring

aus der Asche zieht. Hagen springt mit dem Rufe: „Zurück vom Ringe“ in die Fluthen, wird aber von den beiden anderen Rheintöchtern umschlungen und in die Tiefe gezogen. Am Himmel bricht eine dem Nordlicht ähnliche, röthliche Gluth aus: Walhalla steht in Flammen, das Ende der Götter ist herangenaht.

Die Handlung der „Götterdämmerung“ ist hier erzählt worden, wie sie sich in der Dichtung abspielt und wie sie in Bayreuth wiedergegeben wurde. Leider sind andere Städte selten diesem Beispiel gefolgt, und das ist Wagner's eigene Schuld. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die „Götterdämmerung“ für praktische Zwecke zu lang ist. In Bayreuth, wo alle Besucher nur der Wagner-Dramen wegen gekommen sind, wo die Vorstellungen um vier Uhr Nachmittags beginnen und nach jedem Act eine volle Stunde der Erholung gewidmet wird, sind vier oder auch fünf Stunden Musik nicht zuviel, aber unter gewöhnlichen Verhältnissen, wo die Oper eine Erholung nach der Arbeit des Tages bilden soll, sind drei Stunden vollauf genügend. Wagner folgte in einem Punkte Meyerbeer's schlechtem Beispiel, indem er seine meisten Dramen vier Stunden und selbst länger dauern ließ. Die natürliche Folge ist, daß Kürzungen und Verstümmelungen kaum zu vermeiden sind. In diesem letzten Drama der Tetralogie werden regelmäßig drei Scenen geopfert, von denen zwei ganz eigenartige Stimmungsbilder sind. Nichts könnte in seiner Art schöner sein, als die düstere Anfangsscene der Nornen — eine „Symphonie in Grau“ für die Ohren wie für die Augen, trotzdem wird die Scene aber häufig ausgelassen, gerade wie ihr Seitenstück in Düsterheit und Unheimlichkeit: die Unterredung Alberich's mit seinem Sohne Hagen („Schläfst Du, Hagen, mein Sohn?“), während der es in Bayreuth jeden Zuhörer kalt überlief. In musikalischer Beziehung ist die dritte der häufig ausgelassenen Scenen, Waltraute's Besuch bei Brünnhilde, nicht weniger wichtig, und auch poetisch gehört sie zu dem Besten, was das Drama enthält. Hat je ein Dichter oder Dramatiker, mit Hilfe

hyperbolischer Sprache oder dramatischer Situationen, das Wesen seines Stoffes und die Alles überragende Wichtigkeit der bemeisternden Leidenschaft klarer und deutlicher hervorgehoben, als hier durch die Weigerung Brünnhilde's, sich von dem Ringe, dem Pfande der Liebe Siegfried's, zu trennen, geschieht, trotzdem sie dadurch die Welt von dem auf ihr lastenden Fluche befreien und die Götter vor ihrem bevorstehenden Untergange bewahren könnte?

„Ein Blick auf sein helles Gold,
Ein Blitz aus dem hehren Glanz —
Gilt mir werther
Als aller Götter
Ewig währendes Glück!
Denn selig aus ihm
Leuchtet mir Siegfried's Liebe."

Wenn die gewöhnlich ausgelassenen Theile so schön sind, was soll dann erst von denen gesagt werden, die auszumerzen kein Capellmeister das Herz hat? Wenn wir sie alle erwähnen wollten, müßten wir das ganze Drama noch einmal von Anfang an durchgehen. Aber einige müssen wir hervorheben. Wenn man mich fragen wollte, welches die ergreifendste Scene ist, die je componirt worden ist, so würde ich zwischen der Klimax des Liebesduetts im „Tristan" und dem Liebesduett im zweiten Theil des Vorspiels zur „Götterdämmerung", wo Siegfried von Brünnhilden Abschied nimmt und sie ihm entzückt nachblickt, bis sein Horn in der Ferne verklingt, schwanken. In diesen Abschied mischt sich keine Trauer, der Liebesrausch ist zu vollständig, zu freude- und vertrauensvoll, um selbst im Augenblick der Trennung anderen Gefühlen Raum zu geben, und dieses Liebesentzücken bringen die beiden Stimmen und später das Orchester mit einer Beredsamkeit zum Ausdruck, welche die einfache menschliche Rede, in den größten Trauerspielen und von den begabtesten Darstellern ausgesprochen, im Vergleich ohnmächtig und stumm erscheinen läßt. Wir haben hier die Apotheose der pantomimischen Musik, die Rechtfertigung der Ansprüche des Musik-Dramas, als die ergreifendste aller menschlichen Künste betrachtet zu werden.

Die „Götterdämmerung" enthält mehr Handlung im gewöhnlichen Sinne des Wortes als alle anderen Dramen Wagner's, ausgenommen „Rheingold", im Verhältniß zu ihrer Länge. Ein Ereigniß drängt das andere. Wenn der Hörer des „Siegfried" häufig einhält, um die köstliche Naturpoesie zu bewundern, so wird er in dem letzten Drama der Tetralogie von verzehrendem Interesse für die Handlung in athemloser Aufregung hingerissen. Und dieser Zauber wird durch die Musik noch mehr als verdoppelt.

„Die Musik verdreifacht die Kraft der Gefühle, welche die Charaktere beleben — das ist Alles, was man Denen, die das Drama nicht gehört haben, sagen kann," schrieb Saint-Saëns aus Bayreuth. „Der Zuhörer," fügt er hinzu, „verliert wie durch Zauberei allen Sinn für die Zeit und vergißt die Stunden zu zählen." „Es ist unmöglich, durch eine Beschreibung auch nur eine leise Idee dieser Musik zu vermitteln, sie ähnelt keiner anderen."

Unendlich viel ist über die ergreifende Mordscene und den großartigen Todtenmarsch geschrieben worden, in dem die Geschichte des Lebens Siegfried's erzählt wird, wie einem Ertrinkenden Bilder aus seiner Lebensgeschichte rasch an den Augen vorüber ziehen sollen, oder wie ein Redner die Thaten eines gefallenen Helden an seinem Grabe aufzählt. Daß Siegfried's Leben mit dieser Leichenfeier unmittelbar nach seiner Erzählung seiner Jugenderlebnisse schließt, dieser prachtvollen Erzählung, während der wir noch einmal alle die bezaubernden Motive des „Siegfried"-Dramas hören, ist einer der genialen Gedanken, die so selbstverständlich wie die ewigen Naturgesetze zu sein scheinen. Die ganze Scene flößt selbst den frivolen Logenbesuchern unserer modernen Opernhäuser Ehrfurcht ein und fesselt sie über die gewohnte Zeit. Es ist mir vielleicht gestattet, hier die Worte anzuführen, die ich nach der ersten Aufführung der „Götterdämmerung" im Metropolitan Opera House in New-York schrieb:

„Gestern Abend aber, als Wagner's großes Trauerspiel aufgeführt wurde, blieben alle Logen besetzt, bis Siegfried's Leiche den Hügel hinauf in die sich langsam senkenden Wolken getragen worden war, und in dem ganzen Hause herrschte feierliches Schweigen, als ob ein wirkliches Leichenbegängniß eines großen Feldherrn oder Genies stattgefunden hätte. Vor dieser Scene muß sich selbst der eingefleischteste

Gegner Wagner's und der unmusikalischste Mensch in Ehrfurcht beugen und eingestehen, daß im ganzen Reiche der dramatischen Schöpfung, mit oder ohne Musik, Nichts vorhanden ist, was ihr gleichkommt. Es ist eine Scene, die Wagner vielleicht mehr Freunde zuführte als irgend etwas Anderes, was er geschrieben, und die beim zwanzigsten wie beim ersten Male des Anhörens das Herz noch ebenso tief und pathetisch erregt, wie ein Trauerspiel im täglichen Leben, in dem wir selbst eine Rolle gespielt haben. Geht, Ihr Spötter, und beugt Eure Häupter vor Scham, daß Ihr je ein Wort gesprochen habt, das die Größe eines Genies, welches eine so erhabene Scene schaffen konnte, zu bezweifeln wagte!"

In einem früheren Capitel wurde die Frage aufgeworfen, welches das größte der Werke Wagner's sei, und die Antwort lautete: „Tristan" oder „Siegfried". Das erstere Drama ist in musikalischer Beziehung mehr epochemachend, das letztere ist als Kunstwerk symmetrischer und vollkommener. Wenn man mich aber fragte, welches der größte Act ist, den Wagner componirt hat, so würde ich ohne Besinnen antworten: Der dritte Act der „Götterdämmerung". Denn dieser Act enthält nicht nur die oben beschriebenen wundervollen Scenen, sondern auch zwei andere, die im ganzen Bereich der Tonkunst nicht ihres Gleichen haben. Selbst Weber hat in seinem „Oberon" nicht so Bezauberndes geliefert wie das Terzett der Rheintöchter, die ihre süßen, klagenden oder warnenden Töne mit den unheimlichen Harmonieen des Orchesters vermischen. Wagner hat in seinen späteren Werken nur selten derartige Nummern geschrieben; die anderen Componisten überragte er aber alle, wenn er es that! Und zu welchem mächtigen Ocean schwellen die Klänge in der Schlußscene an, wenn Brünnhilde ihr Wehe in majestätischer Weise zum Ausdruck bringt, den bevorstehenden Untergang der Walhalla verkündet und den Geliebten begrüßt, mit dem sie sich auf dem Scheiterhaufen vereinigen will. Noch einmal werden alle hierher passenden Motive der ganzen Tetralogie verbunden, mit staunenswerther Kunst der Construction, die selbst einen Bach hätte vor Ueberraschung verstummen lassen, und mit so überwältigender Wirkung auf die Gefühle, daß jener Meister sein Haupt in Ehrfurcht und Bewunderung gebeugt haben würde. Wie

triumphirend nimmt Loge's Feuermotiv Besitz von der Götterburg! Noch einmal hört man das Siegfried-Motiv, aber die Töne, die den Untergang der Götter prophezeit haben, verschlingen es. Doch weder Loge, noch das düstere Götterdämmerungs-Motiv haben das letzte Wort. Die neue Melodie, welche die Erlösung durch die Liebe symbolisirt, erhebt sich auf den Violinen, getragen von den Harfen, und verkündet, daß der Fluch des Nibelungenringes gesühnt ist.

Nicht am wenigsten bemerkenswerth an der Musik der „Götterdämmerung" ist ihre Frische und Ursprünglichkeit. Es kann als allgemeine Regel gelten, daß große Componisten ihre besten Werke in ihren späteren Lebensjahren geschrieben haben. Sollte man das aber bezweifeln, so könnte man eine Erklärung für die Spontaneität dieses Dramas in der Thatsache finden, daß einige der Melodieen bereits unmittelbar nach Vollendung des „Lohengrin" in Wagner's Geist entstanden. Damals schrieb er die Dichtung „Siegfried's Tod" (die ursprüngliche Version der „Götterdämmerung"), und wie wir gesehen haben, war es seine Gewohnheit, die hauptsächlichsten musikalischen Themen seiner Werke gleichzeitig mit dem Text zu schaffen. Tappert erzählt uns (77) nach Wagner's eignem Zeugniß, daß dies auch auf einen Theil der Musik in diesem Falle Anwendung findet, und der Meister selbst schrieb an Liszt in demselben Monat, in dem „Lohengrin" zum ersten Male aufgeführt wurde (August 1850), als er noch den ursprünglichen „Siegfried's Tod" componiren wollte, die Musik zum „Siegfried" (d. i. die Götterdämmerung) „spukt mir bereits in allen Gliedern*)".

Ueber die Quellen, aus denen Wagner seine Nibelungen-Dichtungen schöpfte, ist soviel geschrieben worden, daß ich mich hier darauf beschränken darf, zu erwähnen, daß Wagner

*) Der arme Hanslick, der diese Thatsachen nicht kannte, lieferte wieder einmal einen Beweis für seinen kritischen Scharfsinn, indem er darauf hinwies, daß die anderen „Nibelungendramen" „ein rascheres, wärmeres Blut, eine ursprüngliche Erfindung" durchströmte: „Auf der „Götterdämmerung" hingegen drückt eine eigenthümliche Müdigkeit und Ermattung, Etwas wie das nahende Mühsal des Alters. Da will nichts Neues von selbst wachsen und blühen."

das „Nibelungenlied" in geringerem Maße benutzt hat, als die ältere „Edda", aus der er brauchbares Material ausschied und zu seinem „Ring" zusammenschweißte*).

Nibelungen-Kritiker und Propheten.

Kurze Zeit nach den ersten Proben für den „Ring des Nibelungen" schrieb Liszt an einen Freund, er habe soeben mehr als zwanzig Proben dieses Werkes in Bayreuth beigewohnt — eines Werkes, das unsere Kunstepoche überrage wie der Mont Blanc die anderen Berge. Einen ähnlichen Gedanken hatte Saint-Saëns, als er sagte: „Von der Höhe des letzten Actes der Götterdämmerung erscheint das ganze Werk in seiner übernatürlichen Großartigkeit wie die Alpenkette vom Gipfel des Mont Blanc."

Das war aber Nichts als der alberne Enthusiasmus zweier genialen Männer. Die akademischen Sachverständigen wußten es besser. Lombroso bemerkt in seinem Werk „Der geniale Mensch", daß

„es genügt, der Sitzung einer Akademie, Universität, Facultät oder sonstigen Körperschaft beizuwohnen, die aus Männern besteht, welche, ohne genial zu sein, wenigstens Gelehrsamkeit besitzen, um sofort zu erkennen, daß ihr beherrschender Gedanke immer Geringschätzung und Haß gegen den Mann ist, der alle oder einige Eigenschaften des Genies besitzt".

Die „Geringschätzung und der Haß für das Genie", welche die kritischen Gelehrten in Bayreuth an den Tag legten, waren geradezu Staunen erregend. Die Angriffe früherer Jahre auf „Tristan" und die „Meistersinger" erschienen wie harmlose Plänkeleien, wenn man sie mit der Kanonade von feindlichen Artikeln und Broschüren vergleicht, die in Bayreuth begann und Jahre lang fortdauerte. Wir könnten viele Capitel mit Curiositäten aus diesen Nibelungen-Kritikern füllen, haben hier aber nur Platz für ein paar der amüsantesten.

*) Einzelheiten darüber findet der Leser in den Werken von Tappert und Muncker. Systematische Analysen der Leitmotive der Tetralogie haben Wolzogen und Kobbé geliefert.

Wir wollen mit dem englischen Erzphilister Bennett beginnen, in dessen „Briefen aus Bayreuth" uns unter Anderem erzählt wird, daß

„wir in „Rheingold" den ununterbrochenen Strom formloser Musik" haben, der „sozusagen am Geiste vorbeifließt, ohne in ihn einzudringen," und „nur Weniges von intelligenter Art bietet, das man festhalten könnte." Diese Musik, „hat, an und für sich, keinen Sinn." Die Dialoge in der „Walküre" bestehen aus den „fürchterlichst langweiligen und peinigenden Tönen", die den Zuhörer in „einen Zustand intensiver Reizbarkeit" versetzen. Trotzdem enthält dieses Musik-Drama aber Sachen, die, „soweit das möglich ist, sich dem nähern, was wir gewöhnlich unter Musik verstehen". Von der Musik in der „Götterdämmerung" behalten wir „einen Eindruck, der nur in Bezug auf die Stellen, die Ermüdung erzeugen, dauernd ist." Als ein Musik-Drama „enttäuscht uns dieses Werk um so bitterer, weil die Handlung so großartige Gelegenheiten zur Erzeugung erhabener musikalischer Effecte liefert."

Eine anderer englischer Sachverständiger, H. H. Statham, schrieb 1876 einen Artikel über Wagner für die Edinburgh Review," den er 1892 in einem Buch wieder abdruckte, das den Titel führt: „Meine Gedanken über Musik und Musiker." Einer dieser Gedanken ist, daß

„unter all' dem Kauderwälsch, das je geschrieben worden ist, um auf der Bühne gesprochen oder gesungen zu werden, gehören Wagner's Verse zu dem schlechtesten. Kindisches Wortgeklingel und Alliteration treten an die Stelle poetischer Gedanken. . . Er hat die Sprache Schiller's und Goethe's unzweifelhaft prostituirt. Es würde aber grausam sein, solches Zeug mit einem anerkannten poetischen Maßstab zu messen." Ein anderer „Gedanke" Statham's ist, daß Wagner „der bemerkenswertheste Charlatan ist, der sich je in der Kunst breitgemacht hat," denn er besitzt die dafür charakteristischen Eigenschaften: „Prahlerei und Unaufrichtigkeit." Noch ein „Gedanke": Die Musik der Opern Wagner's „entbehrt vollständig des musikalischer Form eigenen Zusammenhanges." Und weiter: Die Leitmotive haben „mit wahrer melodischer Erfindung und mit Ausdruck Nichts gemein," sie sind „willkürliche Gruppen von Noten, die jedes melodischen Ausdrucks oder Zusammenhanges bar sind." Die „Götterdämmerung", läßt den Eindruck zurück, „daß man sich schämen muß einzugestehen, stundenlang dieser von einem absurden und kindischen Bühnenstück begleiteten häßlichen Musik gelauscht zu haben."

Herr Statham hat nicht nur sehr viele „Gedanken", er besitzt auch einen feinen Sinn für Humor, denn er schlägt vor, der „Ring des Nibelungen" sollte wegen der Mitwirkung des Rosses Grane den Untertitel führen: „Scenen aus dem Leben eines Droschkengauls."

Wenn wir uns jetzt den bekanntesten deutschen Kritikern zuwenden, so finden wir zunächst in den Aufsätzen Gustav Engel's Perlen wie das Zugeständniß, daß der Gesang der Rheintöchter im „Rheingolde" „bis zu einem gewissen Grade sogar melodisch" ist! „Vom Siegfried hatte man nach der Kenntniß des Textes und der Partitur im Allgemeinen wenig erwartet!" Er ist barmherzig genug, zuzugestehen, daß es nicht Wagner's Schuld, sondern sein Unglück ist, wenn er mehr gekünsteltere und schwierigere Stoffe und Formen benutzen mußte, als wir sie im „Don Juan" finden!

Ludwig Speidel in Wien nannte „Rheingold" „ein Werk ohne Gesang", einen „unfruchtbaren Bund zwischen Unpoesie und Musiklosigkeit". „In der ‚Walküre' war das einzig Tragische ein Tenor ohne Stimme." Im „Siegfried", dagegen gab es nach Speidel Momente, die sich der wirklichen Musik näherten — „nur noch ein Schritt, und die Kunst wäre erreicht! Wagner, dem nie ein musikalischer Gedanke aus der Tiefe der Seele quillt, ist ein kluger Nachahmer wirklicher Vorgänge, seine Musik ist der geschickte Affe der Realität." Als ganzes genommen aber ist Siegfried ein Puppenspiel'. „Wir haben immer das Gefühl, daß man sich verunreinigt, wenn man sich in Wagner's Nibelungen einläßt, denn sie sind ein Werk, das Allem Hohn spricht, was wir — von Jugend auf der Pflege des Schönen ergeben — zu verehren und zu lieben gelernt haben."*

Wenn wir aber die prächtigsten Nibelungen-Epigramme finden wollen, so müssen wir sie in den Schriften des Kritikers der „Neuen Freien Presse" suchen. Wie immer, so ist auch hier Dr. Hanslick „facile princeps". Er theilt uns mit, daß die Wahl Bayreuth's ein Mißgriff und das unsichtbare Orchester eine Uebertreibung war. Von der „Rheingold-Dichtung" sagt er:

„Etwas Abgeschmackteres als die Diction von Wagner's ‚Rheingold' von der ersten Zeile bis zur letzten kommt schwerlich irgendwo zum Vorschein. Man schaukelt bei der Lectüre dieses poetischen Ungethüms seekrank zwischen Aerger und Lachen."

Von der Tetralogie im Allgemeinen sagt er:

„Wagner's jüngste Reform besteht nicht in einer Bereicherung, Erweiterung, Erneuerung innerhalb der Musik, in dem Sinne, wie es die Kunst von Mozart, Beethoven, Weber, Schumann gewesen; sie ist im Gegentheil ein Umdrehen und Umzwängen der musikalischen Urgesetze, ein Stil gegen die Natur des menschlichen Hörens und Empfindens." Er findet, „daß hier das Messer nicht an überlebte Formen, sondern an die lebendige Wurzel der dramatischen Musik gelegt ist." (!!)

„Welche Qual es ist, diesen gesungenen Gänsemarsch den ganzen Abend zu verfolgen, weiß nur, wer es selber erlebt hat!" Von „Rheingold" „scheidet man mit dem Eindruck tödtlicher Monotonie!" Mit dem zweiten Acte der „Walküre" „öffnet sich ein Abgrund von Langeweile". Der Walkürenchor ist „ein wüstes Miteinander- und Durcheinandersingen." Siegfried's „Schmiedelied" „hat mehr von Begräbnißgesang als vom fröhlichen Lied. Naive, natürliche Fröhlichkeit kennt Wagner nicht." Sogar der Trauermarsch in der „Götterdämmerung" ist, nach Hanslick, „mehr das Werk geistreicher Reflexion als unmittelbarer schöpferischer Kraft." Auch bei den Wiener Wiederholungen des Nibelungenringes verließ der berühmte Herr Kritiker, das Theater jedesmal „mit dem unbezwinglichen Gefühl, nicht sowohl einen Genuß als eine Marter hinter mir zu haben."

Hanslick stimmt herzlich mit Ehlert und Lindau darin überein, daß die Bayreuther Festspiele „keine nationale Bedeutung" hatten, und mit Naumann, daß es lächerlich ist, von Wagner als einem Märtyrer zu sprechen, als einem „von seiner Mitwelt unverstandenen und gemißhandelten Künstler"!!! Selbst die in den Decorationen des „Ring des Nibelungen" eingeführten Wunder und Neuerungen sind ein Uebel, welches „das ganze Geschlecht der Oper in's Verderben reißen wird". Und so geht's lustig weiter, von einer Seite zur anderen.

Die Posse wird aber noch viel amüsanter, wenn wir uns den Aeußerungen Louis Ehlert's zuwenden, den Hanslick noch einmal als „Ein beredter und geistreicher Anwalt Wagners" anführt. Wir haben in dem Capitel über „Tristan" gesehen, was für eine Art von „Anwalt" Ehlert war, und lassen jetzt einige Proben seiner für den „Nibelungenring" aufgebotenen „Beredsamkeit" folgen. Er beschuldigt Wagner „dramatischer Velleitäten . . . die man selbst einer Birch-Pfeiffer übel nehmen würde." Wotan ist immer „ermüdend", und Mime ist so „erbärmlich und niederträchtig, daß wir ihn weder bemitleiden noch lächerlich finden können." In der That, „Wagner scheint für das Komische und Langweilige ganz unzurechnungsfähig zu sein." In der „Götterdämmerung" ist „die Axe des Dramas schief gelegt". Brünnhilde allein gewinnt hier unsere Theilnahme. Es ist „eine fratzenhafte Welt," in der die Liebe zum Delirium herabgesetzt wird." Der Wagnerismus, so prophezeite Ehlert, „wird

voraussichtlich so lange dauern, bis ein spontaner Operndichter diesem proteischen Allkunstwesen ein Ende machen wird." Und sechs Jahre später (1882) schrieb Ehlert in Bezug auf die Nibelung-Dramen: „Sie haben ihren Weg durch die Welt gemacht, ohne die Probe bestanden zu haben . . . Es ist ein Jammer um all die Kraft, welche Wagner an das größte seiner Werke verschwendet hat, und es ist auf's Innigste zu wünschen, daß er niemals einsehen lerne, wie wir beim besten Willen nur noch Bruchstücke davon genießen können." *)

Und diesen Kritiker hatte Prof. Hanslick die Dreistigkeit, als einen „beredten und geistreichen Anwalt Wagner's" zu citiren!!

Noch ein anderes merkwürdiges — physiologisches — Phänomen muß erwähnt werden. Lindau wurde durch die Bayreuther Aufführungen „bis zum Tode ermattet". Die Wirkung des „Rheingold" auf Ehlert war „vollständige Auflösung, Nerventod". Für Hanslick war Alles in Wien wie in Bayreuth eine „Marter". Jules Janin sagt, daß Wagner's spätere Dramen „eine an Pein grenzende geistige Anspannung und einen Zustand erzeugen, der dem vollständigen Verwischen der geistigen Fähigkeiten ähnelt". War das vielleicht bei Hanslick, Ehlert, Lindau u. A. der Fall? Das würde die natürliche Erklärung für die Art ihrer Kritiken liefern. Was mich anbetrifft, so fand ich die Bayreuther Aufführungen nicht im Geringsten ermüdend. Ich wäre mehr als bereit gewesen, nicht nur „Rheingold", sondern die doppelt so lange „Götterdämmerung" zweimal in einem Tage zu hören, und ich kenne Andere, die ebenso fühlten. Aber die Menschen sind natürlich verschieden geartet, und nicht Alle besitzen dieselbe geistige Ausdauer, weshalb es grausam wäre, die geistigen Schwächlinge für Etwas zu tadeln, was mehr ihr Unglück als ihre Schuld ist. Es gab eine Zeit, da eine Symphonie von der Länge einer halben Stunde als eine zu große geistige Anstrengung für

*) Im Jahre 1894 wurden die vier Nibelungen-Dramen an den deutschen Theatern 251 Mal aufgeführt!

die Zuhörer galt, weshalb man zwischen den einzelnen Sätzen Sologesänge einschob.

Die possirlichsten Sprünge machen die Bayreuther Kritiker aber, wenn sie als Propheten auftreten. Lindau prophezeite, das Schicksal des „Nibelungenringes" würde sein, daß eines Tages ein lustiger Redacteur die vier Dramen unbarmherzig zusammenschneiden und ein einziges Drama daraus machen würde, das dann von der altmodischen Oper so wenig unterschieden werden könnte wie ein Ei vom anderen. „Das Bayreuther Unternehmen ist dem Untergang geweiht," schrieb Albert Wolff, „morgen wird dieses Theater wahrscheinlich ein Circus, ein Tanzsaal oder ein Schießstand sein." Otto Gumprecht sprach die Ueberzeugung aus, die „Götterdämmerung" sei der einzige Theil der Tetralogie, nach dem die deutschen Opernhäuser Verlangen tragen würden.

Der skeptische Hanslick weist mit dem Nachdruck gesperrter Lettern darauf hin, daß der Bayreuther Erfolg in Bezug auf den Werth und die Lebensfähigkeit des „Ring des Nibelungen" gar Nichts beweist:

„Dazu ist es nothwendig, daß nunmehr Bayreuth nach Europa reise, nachdem Europa nach Bayreuth gereist ist. Einmal kam der Berg zum Propheten; jetzt wird der Prophet zum Berge müssen."

Denselben Mangel an Vertrauen in die Zukunft des in Bayreuth begonnenen Werkes Wagner's legte Ehlert an den Tag und brachte ihn mit demselben in seiner Pomphaftigkeit komisch wirkenden kritischen Selbstbewußtsein zum Ausdruck:

„Ist es denn denkbar, daß sich ein derartiges Aufgebot aller Mittel wiederholen oder gar als jährliche Gewohnheit einbürgern wird?"

Die Zeit hat diesen Zweifeln und Prophezeiungen böse mitgespielt. Der „Ring des Nibelungen", der nach Ansicht der Kritiker außerhalb Bayreuth's unmöglich war und dessen Wiederholung sie selbst dort für unwahrscheinlich hielten, ist über ganz Europa gewandert und hat sogar in Amerika glänzende Triumphe gefeiert. In den ersten fünfzehn Jahren, die den Festspielen von 1876 folgten, wurden die vier Dramen

in deutschen Städten 358 + 823 + 322 + 314 = 1817 Mal aufgeführt, und heute giebt es kaum eine Stadt zweiten oder dritten Ranges, die nicht ihren jährlichen Nibelungen-Cyclus hat. Ebensowenig fürchtet man sich vor der Tetralogie, weil sie „wie jeder Ring unendlich ist", wie von Miris in den „Fliegenden Blättern" sagte:

„Und daß man das Festspiel
An Nibelungenring nennt,
Das paßt ganz vortrefflich,
Denn a Ring hat koan End'."

Und was die Frage anbetrifft, ob der „Berg mehr als einmal zum Propheten gehen würde" — im Jahre 1879 kicherte Hanslick vergnügt, als er die Schriften über Bayreuth besprach: „Die Zukunft der Bayreuther Festspiele scheint unseren Gewährsmännern allen sehr fraglich." „Es muß recht niederdrückend wirken im Lager der Wagnerianer, daß das auf alljährliche Wiederkehr berechnete Bayreuther Festspiel schon nach dem ersten Jahre sistirt wurde. Es sind mehr als drei Jahre verflossen, ohne daß eine Wiederholung des Festspiels in Bayreuth gewagt worden wäre."

Sehr „niederdrückend" gewiß; es machte Wagner großen Kummer, und war das nicht Grund genug zum Frohlocken? Aber die Welt blieb nicht still stehen. Im Jahre 1882 wurden die „Parsifal"-Festspiele in Bayreuth abgehalten, und ihnen folgten andere Festspiele 1883, 1884, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892 und 1894, mit immer steigendem Erfolge, so daß schon 1891 die Plätze für alle zwanzig Vorstellungen mehrere Wochen vor Beginn des Festes ausverkauft waren und Summen bis zu 100 Mark bereitwilligst für Eintrittskarten geboten wurden, die 20 Mark gekostet hatten, während die Einnahmen 600000 Mark erreicht haben müssen. Das wirkt „sehr niederdrückend im Lager der Wagnerianer", Herr Hanslick, und erfüllt Ihre geistreiche, Anno 1882 geschriebene Prophezeiung: „Mit Wagner wird voraussichtlich das Bayreuther Festspielwesen erlöschen."

Die Parsifal-Periode.

Finanzielles Ergebniß der Nibelungen-Festspiele.

War Wagner von dem allgemeinen Resultate der Festspiele befriedigt? Ja und nein. „Mein Ideal ward nicht erreicht," sagte er in einer Rede, die er ein Jahr später in Bayreuth hielt. Auf eine Photographie aber, die er einem der thätigsten Mitarbeiter schenkte, schrieb er:

„O, Freund Heckel,
Es war doch gut!"

Er konnte sich in dem Bewußtsein sonnen, ein Riesenunternehmen zu Ende gebracht zu haben, dessen Verwirklichung selbst ein so unerschrockener Heerführer wie Kaiser Wilhelm I für unwahrscheinlich gehalten hatte. Er besaß sein eigenes Theater, das durchweg in Uebereinstimmung mit seinen Plänen eingerichtet war und wo sein Kunstideal deutlicher zu Tage trat, als das in irgend einem anderen Theater der Fall gewesen wäre. Er war unumschränkter Herrscher gewesen, soweit sein Auge reichte, und hatte sich nicht mit widerspenstigen und unwissenden Dirigenten und Sängern quälen müssen wie bei der „Tannhäuser"-Aufführung in Paris und anderen Gelegenheiten. Er selbst hatte die Sänger und Musiker ausgesucht, und die Thaten solcher Künstler wie Materna, Niemann, Vogl, Hill, Siehr, Betz, Lehmann und Schlosser gehörten zu den denkwürdigsten in der Geschichte der dramatischen Gesangskunst. Auf der anderen Seite wissen wir, die seitdem Alvary oder Vogl gehört haben, wie weit der Bayreuther Siegfried von einem idealen Sänger und Helden ent-

fernt war, und ebenso waren die Decorationen in Folge des Mangels an Geld vielfach ungenügend. Wagner gab sich den Anschein, als verachte er die Presse, aber er war sehr empfindlich gegen Kritik, und die schmachvolle Verlästerung seines großen Werkes, deren sich die Organe der öffentlichen Meinung schuldig machten, müssen ihm manche schwere Stunde der Entrüstung und der Pein bereitet und seinen Pessimismus verstärkt haben.

Der Hauptgrund für Enttäuschung lag aber in dem finanziellen Ergebniß der Festspiele, das in einem großen Deficit bestand. Hierfür war, wie Heckel richtig bemerkt, die Presse in erster Linie verantwortlich, denn sie hatte seit Jahren Alles, was in ihrer Macht stand, gethan, um die Deutschen von der Betheiligung an den Festspielen abzuhalten, indem sie das Unternehmen von vornherein als Humbug und Betrug hinstellte. Das Deficit betrug rund 150000 Mark, und Wagner konnte jetzt in Muße darüber nachdenken, was er schon einige Monate vor den Festspielen erkannt hatte, daß es Leichtsinn gewesen, an die Ausführung zu gehen, als kaum die Hälfte der zur Deckung der Unkosten nothwendigen 1300 Patronatscheine abgesetzt war. Ein paar Wochen nach dem Ende der Aufführungen unternahm er eine Reise nach Italien, um sich von der Erschöpfung, die Monate lange, ununterbrochene Arbeit und Sorge erzeugt hatten, zu erholen. Zum ersten Male gelangte er bis nach Rom und Neapel. Aber selbst dorthin verfolgte ihn die Sorge um das Deficit. Im November sandte er ein Circular an die Patrone der Festspiele, in dem er um ihre Hilfe nachsuchte. Er nahm an, daß die Patrone seine Sache zu der ihrigen machen und sich als Garantoren betrachten würden, fand aber, daß er in Wirklichkeit „gar keine Patrone gehabt habe, sondern nur Zuschauer auf sehr theuer bezahlten Sitzen". Ein reicher Gutsbesitzer in Oesterreichisch-Schlesien war die einzige Ausnahme, und Herrn Plüddemann's Tante in Coblenz schickte 100 Mark. Die Bürde des Deficits blieb also auf Wagner's Schultern lasten. Er hatte ein unsterbliches Kunstwerk geschaffen und seinen Zeitgenossen vorgeführt, und nun sollte er auch noch dafür be-

zahlen, nachdem er von den Zeitungen geschmäht worden war, weil er seinen Mitmenschen nicht dafür gedankt hatte, daß sie so freundlich gewesen waren, es anzuhören.

Als Wagner im December nach Bayreuth zurückkehrte, beschäftigte er sich mit verschiedenen Plänen für Deckung des Deficits und Förderung seines Unternehmens. Er bot sein Theater der Münchener Intendanz als eine Art von Filiale an, wurde aber abschläglich beschieden. Er wandte sich noch einmal an den Reichstag. Die Regierung bezahlte alljährlich namhafte Unterstützungen an Conservatorien, die Nichts für die nationale Kunst thaten, weshalb sollte sie also nicht eine wirkliche dramatische Schule wie das Bayreuther Theater unterstützen? Ein jährlicher Zuschuß von 100 000 Mark würde genügt haben. Die Beamten hatten aber keine Ohren für derartige Pläne, und wie ein einflußreiches Mitglied ihm mittheilte, saß in der ganzen Körperschaft kein einziger Mensch, der auch nur eine Idee davon hatte, worauf er mit seinen Plänen eigentlich hinzielte. Das bezieht sich auf die Gründung einer dramatischen Hochschule, auf die wir gleich zu sprechen kommen werden.

Das Londoner Musikfest.

Inzwischen hatte Wagner 32 000 Mark zu fünf Procent borgen müssen, um die dringendsten Zahlungen zu leisten. Der von Wilhelmj in Anregung gebrachte Plan, eine Reihe von Concerten in London zu geben, gefiel ihm Anfangs nicht. Er hatte bereits die „Parsifal"-Dichtung begonnen und wünschte, seine Kraft für sie zu sparen; außerdem war es ihm immer unangenehm, Etwas mit der Aufführung von Theilen seiner Bühnenwerke in Concerten zu thun zu haben. Aber die Noth zwang ihn, seiner Ueberzeugung untreu zu werden, und das Anerbieten wurde schließlich angenommen. Mehrere der Bayreuther Künstler, darunter Materna, Hill, Schlosser, Unger und Grün wurden engagirt und eine Serie von sechs Wagner-Concerten, die in Albert-Hall zwischen dem 7. und 19. Mai 1877 stattfinden

sollten, angekündigt. Das Orchester war 170 Mann stark, und die erste Hälfte jedes Concerts wurde von Wagner, die zweite von Hans Richter dirigirt.

„Wagner dirigirte bei jedem Concert einen Theil des Programms und saß während des Restes des Abends in der ersten Reihe des Parquets, von wo aus er der Musik mit sichtbarem Interesse folgte, und wo er von allen Anwesenden beobachtet wurde. Als Dirigent wurde er damals kaum seinen Fähigkeiten gerecht."

Die Zeit hatte nicht genügt, um vollständiges Verständniß zwischen dem Dirigenten und den Musikern herbeizuführen, und

„Wagner machte in Folge dessen das Orchester nervös, weshalb die Musiker Hans Richter entschieden vorzogen und das in einer Weise an den Tag legten, die dem bescheidensten und bedeutendsten aller Dirigenten wahrscheinlich nichts weniger als angenehm war*)."

Die Hoffnung, daß diese Concerte das Deficit tilgen würden, erwies sich als trügerisch. Obgleich der Besuch sehr stark war, wurden die Einnahmen durch die ungeheuren Kosten verschlungen. Man hatte neunzehn Proben abgehalten, denn Wagner machte wie gewöhnlich den künstlerischen Erfolg zur Grundbedingung des Unternehmens; solche Proben mit 170 Musikern kosten aber viel Geld. Dannreuther, in dessen Haus Wagner logirte, sagt, „daß der Besuch allerdings sehr stark war, aber nicht an das heranreichte, was man erwartet hatte. Die Folge war, daß man nach den sechs Concerten Schwierigkeiten gegenüberstand, ohne Verlust abzuschließen." Die Sachlage wurde durch zwei weitere Concerte einigermaßen verbessert, die am 28. und 29. Mai zu ermäßigten Preisen stattfanden und deren Programm aus den populärsten Stücken zusammengesetzt war. Hueffer erzählt, daß

„man Wagner eine sehr hohe Summe für seine Dienste versprochen hatte. Als der Componist aber erfuhr, wie die Sache stand, erbot er sich sofort, auf jedes Honorar zu verzichten. Er bewies hierdurch, daß er die Großmuth, die er gelegentlich von seinen Freunden erwartete, auch selbst auszuüben im Stande war. Die Unternehmer Hodge und Esser, die durchaus in ehrenhafter und bewundernswerther Weise ver-

*) Hueffer, „Half a century of Music in England", Seite 72 u. f. S.

fahren waren, weigerten sich, dieses Anerbieten anzunehmen, und schickten einen Wechsel über 700 Pf. Sterling nach Bayreuth. Davon wußte Wagner aber Nichts, als er London verließ, und seine letzten Worte aus dem Fenster des die Victoria-Station verlassenden Eisenbahnzuges waren: „Alles ist verloren, nur die Ehre nicht."

Als das Resultat des Albert-Hall-Musikfestes bekannt wurde, fährt Hueffer fort,

„entschloß sich eine Anzahl von hervorragenden Männern, den auf dem künstlerischen Charakter des englischen Volkes ruhenden Schandflecken auszulöschen. Ohne Wagner's Wissen wurde eine Sammlung eröffnet, die bald die Summe von 561 Pf. Sterling ergab, welche Wagner übersandt wurde. Aber wieder lieferte der Meister ein Beispiel seiner Verachtung für Geld, wenn er welches zu verachten hatte. Er hatte bereits Arrangements getroffen, nach denen die für die Aufführungen des „Nibelungenringes" in München zu zahlenden Tantièmen zur Bezahlung der Schulden des Bayreuther Theaters verwendet werden sollten, und schickte das Geld daher nach England zurück, wo es unter die Geber vertheilt wurde. Einer derselben gab seiner Ueberraschung durch die Worte Ausdruck: „Merkwürdige Dinge geschehen im Reiche der Musik."

Dieser dritte und letzte Besuch Wagner's in London dauerte vom 30. April bis 4. Juni. Der Componist wurde während seines Aufenthalts zum Gegenstand zahlreicher Ovationen gemacht, in deren Veranstaltung die verschiedenen deutschen Vereine vorangingen. Die Königin Victoria hatte den Concerten nicht beiwohnen können, befahl aber Wagner zu einer längeren Audienz nach Windsor, und der Prinz von Wales, der Herzog von Edinburgh und andere Mitglieder der königlichen Familie besuchten die Concerte. Der Componist bewegte sich auch gern in den Kreisen englischer Geistesgrößen, und Hueffer erzählt von einem interessanten Abend bei Damreuther, wo Wagner den Mittelpunkt einer glänzenden Versammlung bildete, unter der sich auch George Eliot und ihr Mann, G. H. Lewes, befanden. Die berühmte Schriftstellerin sagte bei dieser Gelegenheit mit der ihr eigenen Aufrichtigkeit zu Frau Wagner: „Ihr Mann kann die Juden nicht leiden, mein Mann ist ein Jude."

Noch ein interessanter Zwischenfall aus der Londoner Zeit muß hier erwähnt werden, weil er helles Licht auf Wagner's Persönlichkeit wirft. Hubert Herkomer hat einen

amüsanten Bericht (Portfolio 1880) darüber geliefert, wie er sein berühmtes Portrait des Meisters für den Deutschen Athenäum-Club malte:

„Die ganze Geschichte mit dem Portrait war ihm unangenehm, schließlich wurde mir aber freier Zutritt zu seiner Wohnung (12 Orme Square) gewährt und dieses „Ansehen" an Stelle von „Sitzen" dauerte beinahe einen Monat, so daß meine Geduld auf eine harte Probe gestellt und mein Unabhängigkeitsgefühl schwer verletzt wurde. Ich wurde aber während dieser Zeit in einen eigenthümlichen Zustand der Aufregung versetzt, denn die Macht, welche die Persönlichkeit dieses Mannes über seine Umgebung ausübte, der Zauber seiner Musik und das Antlitz des Dichter-Musikers, das in der Erregung ein großartiger Abglanz seiner Werke war, übten auch auf mich ihre Wirkungen aus.

Ich bezweifle jetzt, ob seit Napoleon I. ein Mann im Stande gewesen ist, seine Bewunderer in der Weise zu fesseln, wie Richard Wagner es täglich thut und bis zum Ende seines körperlichen Lebens thun wird. Man verliert in seiner Gegenwart seine Identität vollständig, mit stummer Resignation bereitet man sich vor, zu vergessen, daß es außer Wagner und seiner Musik noch etwas Anderes in der Welt giebt. Man befindet sich unter einem Einfluß, der jede Empfindung auf das Höchste anspannt. Er war im Stande, Menschen vor Begeisterung rasend zu machen . . .

Wagner stand mir Tag und Nacht vor Augen wie eine nimmer weichende Vision, die, ob ich wollte oder nicht, jeden anderen Gedanken verbannte. In einem Augenblicke des Aergers, weil er fortwährend die Sitzungen verschob, entschloß ich mich, den Versuch zu machen, was mein Gedächtniß vermöchte, und ich begann meine Arbeit, während sein Antlitz mir nur im Geiste vorschwebte. Ich arbeitete den ganzen Tag und es wuchs, ich weiß selbst nicht wie. Am nächsten Tag arbeitete ich noch angestrengter und beendete das Portrait. Am dritten Tage trug ich es nach Wagner's Wohnung.

Bis dahin hatte er mich nur in seiner Nähe geduldet und mir nicht mehr Aufmerksamkeit geschenkt wie einem Hausthiere, in dem Augenblick aber, wo er sein Bild erblickte, änderte sich sein Benehmen mit einem Schlage, und niemals hat ein Mann aufrichtigere und herzlichere Bewunderung an den Tag gelegt, als Richard Wagner damals und seitdem mir gegenüber. Es war ihm unbegreiflich, wie ich das Werk hatte ausführen können. „Sie sind ein Hexenmeister," sagte er. Nun war er bereit, mir zu sitzen, und ich war über alle Maßen begierig, um nicht zu sagen nervös, mein nach den gesammelten Eindrücken gefertigtes Portrait mit dem Original zu vergleichen."

Pläne für die Zukunft.

Am 4. Juni verließ Wagner London und besuchte Ems, Heidelberg, Triebschen und andere Orte, ehe er nach Bayreuth

zurückkehrte, wo er Ende Juli eintraf. Der Besuch in Heidelberg ist denkwürdig, weil er dort am 8. Juli in dem malerisch gelegenen Schloß-Hotel zum ersten Male in Deutschland seine „Parsifal"-Dichtung einem Kreise von Freunden vorlas. Mit den 14000 Mark, die das Londoner Musikfest ihm gebracht hatte, war keine wesentliche Ermäßigung des Deficits von 150000 Mark zu erreichen. Solange dieses vorhanden war, konnte an eine Wiederholung der Festspiele nicht gedacht werden. Praktische Freunde glaubten allerdings, ein zweites Festspiel würde sich bezahlen, denn das Theater und die Decorationen wären vorhanden, so daß die Unkosten bedeutend geringer sein würden und man Eintrittskarten nicht mehr zu dem 1876 geforderten Preise von 300 Mark für einen Cyclus von vier Vorstellungen zu verkaufen brauchte. Abgesehen davon aber, daß der finanzielle Erfolg der Wiederholung lediglich erhofft werden konnte, standen noch viel ernstere Hindernisse im Wege. Es wäre viel schwieriger gewesen, von den abgeneigten Intendanten noch einmal Urlaub für Sänger und Musiker zu erhalten, die einen ganzen Sommer in Bayreuth zubringen mußten, und außerdem hatte der Meister, wie er sagte, „persönliche Erfahrungen" gesammelt, die ihn nicht wünschen ließen, noch einmal die Rolle eines Impresario zu spielen. Der Plan, den „Ring des Nibelungen" zu wiederholen, wurde dabei für einen größeren fallen gelassen, der so wichtig erschien, daß sein Urheber die Vertreter der Wagner-Vereine einlud, sich am 15. September in Bayreuth einzufinden. Viele folgten der Einladung, und die Versammlung wurde auf der Bühne des Festspiel-Theaters abgehalten. Ehe er seine Pläne mittheilte, berichtete Wagner in einer halbstündigen Rede über die finanziellen und anderen Ergebnisse der Festspiele und theilte viele interessante Einzelheiten mit, die in den vorhergehenden Seiten dieser Biographie benutzt worden sind*).

*) Glücklicherweise besitzen wir einen stenographischen Bericht dieser Rede. Wagner hatte ausdrücklich die Anwesenheit eines Stenographen gewünscht, da es aber wünschenswerth erschien, nur Mitglieder zuzulassen, unterzog sich Bürgermeister Franz Muncker dieser Arbeit. Sie war nicht

Der Plan selbst beabsichtigte, aus dem Bayreuther Theater eine dramatische Hochschule zu machen, wo Sänger, Musiker und Dirigenten nicht nur die Werke Wagner's, sondern auch die der klassischen Meister in richtigerer, als der damals in den deutschen Opernhäusern üblichen Weise interpretiren lernen sollten. Wagner erklärte sich bereit, wenigstens dreimal wöchentlich den Uebungen beizuwohnen. Der Unterricht sollte unentgeltlich ertheilt, aber selbstverständlich keine Schüler aufgenommen werden, die nicht bereits technisch ausgebildet waren, damit die ganze Zeit der Kunst der Interpretation gewidmet werden konnte. Im ersten Jahre, 1878, wollte man sich nur mit klassischer Kammermusik, Symphonieen und Gesangskunst beschäftigen, 1879 sollten vorläufige Proben des „Fliegenden Holländers", des „Tannhäuser" und „Lohengrin stattfinden und diese Opern 1880 aufgeführt werden, denen 1881 „Tristan" und die „Meistersinger" und 1882 eine Wiederholung des „Nibelungenringes" folgen sollten. Für 1883 war die erste Aufführung des „Parsifal" geplant*). Um diesen Plan auszuführen, wurde ein „Patronats-Verein zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth" gegründet, der die Centralleitung übernahm; die bisher unabhängigen Wagner-Vereine wurden Zweigvereine, und jedes Mitglied verpflichtete sich, fünfzehn Mark jährlich für Bestreitung der Kosten und Ansammlung eines Reservefonds zu bezahlen.

Was war das Resultat aller dieser Anstrengungen? Die dramatische Hochschule sollte am 1. Januar 1878 er-

leicht, denn wie Muncker in den einleitenden Bemerkungen mittheilt (Kürschner's „Wagner-Jahrbuch" 1886, 197—8), sprach der Meister nicht nur eine halbe Stunde ohne Unterbrechung, sondern auch wie gewöhnlich sehr schnell, im leichten Unterhaltungstone, und seine Gedanken eilten beständig den Worten voraus, so daß die Sätze abgekürzt, Theile von ihnen verschluckt und Verbindungen ausgelassen oder durch neue, plötzlich auftauchende Gedanken verdrängt wurden. Während dies der Rede einen fragmentarischen Charakter gab, wurde sie dadurch doch lebhafter und kraftvoller, denn sie glich der directen Uebermittelung von Gedanken, die sich zu ungeduldig hervordrängten, um nach akademischen Vorschriften in Reih' und Glied gestellt werden zu können.

*) Für die Einzelheiten siehe Band X, 17—26.

öffnet werden, wie uns Hans von Wolzogen aber mittheilt, konnten die Candidaten, die sich zum Eintritt meldeten, „an den Fingern einer Hand gezählt werden", so daß Wagner gezwungen wurde, die Ausführung seines Planes auf „günstigere Zeiten" zu verschieben. Weshalb sollten auch junge deutsche Sänger, Musiker und Dirigenten nach Bayreuth kommen, um sich von einem Manne unterrichten zu lassen, den die tonangebenden Zeitungen nach wie vor für einen Schwindler und Feind aller guten Musik erklärten? Weshalb sollte wohl die deutsche Nation dem Manne vor seinem Tode Gelegenheit geben, zu zeigen, wie seine Werke aufgeführt werden müßten? Lächerlicher Gedanke! Hatte Beethoven, Mozart oder Weber die Gelegenheit dazu? Nein, und weshalb sollte sie dann diesem anmaßenden alten Charlatan gewährt werden?

Bayreuther Blätter. — Letzte Essays.

Wagner hatte Zeit seines Lebens den Wunsch gehegt, durch praktisches Beispiel zeigen zu können, wie seine Werke interpretirt werden müßten. Nur dreimal war ihm das vergönnt gewesen: in Dresden, in München und in Bayreuth. In den beiden erstgenannten Städten war seine Thätigkeit nur eine zeitweise gewesen, in Bayreuth hoffte er sie dauernd zu gestalten, aber seine Hoffnungen zerschellten an der Mauer nationaler Gleichgiltigkeit. Nichts blieb ihm übrig, als wieder die kritische Feder in die Hand zu nehmen, so sehr er auch gewünscht hätte, sich ganz der Composition und den Aufführungen seiner Werke zu widmen. Als eine Art von Ersatz für die unmögliche Hochschule wurde eine Zeitschrift unter dem Namen „Bayreuther Blätter" gegründet, welche die Verbindung unter den Wagner-Vereinen aufrecht erhalten sollte. Sie hat ihren Gründer überlebt. Auf ihren Seiten finden wir eine Masse seichten Geschwätzes und sehr viele Essays, die einschläfernd wie Opium wirken und von wohlmeinenden, aber geistlosen Enthusiasten und vermeintlichen Philosophen geschrieben sind. Auf der anderen Seite enthalten die Bände

aber auch nicht wenige Artikel und Documente von ästhetischem und historischem Interesse. Was den „Bayreuther Blättern" indessen geschichtliche Bedeutung verleiht, ist die Thatsache, daß in ihnen fast alle die Essays, die Wagner während der letzten sechs Jahre seines Lebens geschrieben hat und die jetzt den größten Theil des 10. Bandes seiner gesammelten Schriften bilden, zuerst erschienen sind. Darunter befinden sich einige seiner besten Aufsätze, sowohl was Stil wie Gedankenreichthum betrifft. Am wenigsten Werth besitzen die Essays, die politische, sociale oder philosophische Fragen behandeln, wie „Was ist deutsch?" und „Religion und Kunst." Lesenswerther sind: „Modern", „Publicum und Popularität" und „Das Publicum in Zeit und Raum." In diesen wie in den beiden erstgenannten Aufsätzen gelangt Wagner zu dem Schluß, daß die Welt, in der wir leben, ungefähr so schlecht ist, wie sie nur sein kann, ganz besonders aber Deutschland, wo in Folge des Ueberhandnehmens des semitischen Einflusses Alles zu Grunde zu gehen droht. Vieles in diesen Schriften ist nur ein Echo des Pessimismus Schopenhauer's, verstärkt durch die Mißstimmung, welche das Fehlschlagen der Bayreuther Pläne erzeugt hatte.

Einen Vorgeschmack dessen, was uns die vierbändige Autobiographie geben wird, liefern uns drei wichtige und bedeutsame Essays: „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876", „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882" und „Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes" (die erste Symphonie). Kaum weniger werthvoll sind drei andere Essays: „Ueber das Dichten und Componiren", „Ueber das Opern-Dichten und Componiren im Besonderen" und „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama„. Kein Bewunderer Wagner's sollte es unterlassen, diese Aufsätze zu lesen. Sie enthalten einige der besten Kritiken seiner eigenen Musik und der anderer Componisten und sind in bedeutend mehr präcisirtem und klarerem Stil geschrieben als seine frühen theoretischen Werke. Rücksicht auf den Raum gestattet uns nur, auf drei wichtige Punkte aufmerksam zu machen: die Bemerkungen über poetische und melodische

Accente (203—217) mit köstlich sarkastischen Seitenhieben auf die „Melodie"; die außerordentlich bedeutungsvollen Seiten (242—250), in denen er auseinandersetzt, weshalb ein Dramatiker freier moduliren darf und soll als ein Symphoniker, und belehrende Beispiele dafür anführt, und endlich die zeitgemäße Warnung für ehrgeizige und leichtsinnige junge Componisten, die in den folgenden Worten enthalten ist:

„Es scheint, daß schon jetzt einen sehr großen Theil des Publicums Manches, ja fast Alles in meinen dramatischen Musiken durchaus natürlich dünkt und demnach gefällt, worüber unsere „Professoren" noch Zeter schreien. Würden diese mich auf einen ihrer heiligen Lehrstühle setzen, so dürften sie dagegen vielleicht in noch größere Verwunderung gerathen, wenn sie wahrnehmen, welche Vorsicht und Mäßigung in der Anwendung, namentlich auch harmonischer Effectmittel, ich ihren Schülern empfehlen würde, da ich diesen als erste Regel aufzustellen hätte, nie eine Tonart zu verlassen, so lange das, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist."

Es muß hier noch erwähnt werden, daß zwei Jahre nach Wagner's Tode ein weiterer Band seiner gesammelten Schriften unter dem Titel „Entwürfe, Gedanken und Fragmente" erschien, der gewissermaßen die Späne aus seiner Werkstatt enthielt, nämlich Aphorismen über die vielen Fragen, für die er sich interessirte, wie Kunst, Religion, Philosophie, Stil, Modulation, Componisten, Dichter, Kritiker und geniale Menschen, ferner Programme für die Vorspiele zu „Tristan", den „Meistersingern" und „Parsifal" 2c.

Vivisection und Vegetarianerthum.

Im August 1879 erhielt die Thierschutzgesellschaft in Dresden einen Brief von Richard Wagner, in dem dieser den Wunsch aussprach, die Bestrebungen des Vereins mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften zu fördern. Hierauf entstand ein Briefwechsel mit Ernst von Weber, dessen illustrirte Broschüre „Die Folterkammern der Wissenschaft" 1878 die Agitation gegen grausame physiologische Experimente an lebenden Thieren in Gang gebracht hatte. In seinem zweiten Schreiben übersandte Wagner hundert Mark mit dem Versprechen, alle drei

Monate eine gleiche Summe beizusteuern. In diesem Briefe sagt er:

„Mein Sohn soll werden und lernen, was er Lust hat: nur dazu werde ich ihn anhalten, so viel von der Chirurgie zu erlernen, daß er Menschen oder Thieren erste Verbände anlegen kann und — etwas mehr als sein Vater — sich gegen den Anblick des physischen Leidens stähle."

Weitere Bemerkungen in demselben Sinne veranlaßten Weber, den Componisten zu bitten, seine Ansichten über Vivisection in einem offenen Briefe niederzulegen, um dadurch vielleicht seine zahlreichen Bewunderer für die Sache zu interessiren. Dem Wunsche wurde entsprochen. Der Brief erschien erst als Beilage zu den „Bayreuther Blättern", dann als Broschüre, die in mehreren tausend Exemplaren frei vertheilt und außerdem zum Besten der Thierschutzgesellschaft verkauft wurde. Die Kosten des Druckes bestritt der Verfasser. Wie immer in seinen Schriften, so vertritt Wagner auch in diesem Essay radicale Ansichten. Er bestreitet, daß durch die Experimente, bei denen Vivisection angewendet wird, andere Resultate erreicht werden, als die Befriedigung der Eitelkeit und thörichter Neugier wissenschaftlicher Virtuosen, trotzdem wird aber immer — und das ist es, was ihn am meisten ärgert — die Nützlichkeit dieser Martern als Entschuldigung für die im Interesse der Wissenschaft verübten Grausamkeiten angeführt. Er hat eine so hohe Meinung von der Selbstlosigkeit der Thiere, daß er glaubt, ein Thier würde sich „selbst vollbewußt willig für seinen Herrn quälen und martern lassen, wenn es seinem Intellecte deutlich gemacht werden könnte, daß es sich hierbei um das Wohl seines menschlichen Freundes handle", während der Mensch seinen Verstand hauptsächlich dazu benutzt, „nur thierischer als jedes Thier zu sein", um mit Mephistopheles zu reden. Das giebt uns aber kein Recht, die Thiere für unsere selbstsüchtigen Zwecke zu quälen. Im Gegentheil: wäre unsere Civilisation nicht ein so erbärmliches Zerrbild, so würden Religion und Staat schon lange das gesetzliche Anrecht der Thiere auf das aller Moralität zu Grunde liegende Gesetz des Mitleids oder des Mitgefühls für die Leiden anderer

Wesen anerkannt und aufrecht erhalten haben. Aber daran denkt Niemand: wenn es bewiesen werden kann, daß es *für uns nützlich* ist, Thiere zu quälen, so beschützt das Gesetz die Folterer*).

Logisch weitergeführt muß solche Liebe zu Thieren naturgemäß zum Vegetarianismus führen, und Wagner scheut sich auch nicht, das wenigstens in der Theorie anzuerkennen. In seinem Essay über „Religion und Kunst" (X, 311) legt er die Neigung an den Tag, die „Degeneration" des Menschengeschlechts dadurch zu erklären, daß es von seiner natürlichen Nahrung abgefallen sei und sich durch Fleisch ernähre. Er macht den spaßhaften Vorschlag, daß die Menschheit, die in nordischen Klimaten die Fleisch-Nahrung nicht entbehren könne, ja in Süd-Afrika und Süd-Amerika Platz genug fände, um sich dort niederzulassen und nur von vegetabilischen Stoffen zu nähren. Einige thörichte Wagnerianer, die jedes Wort des Meisters als Evangelium betrachteten, gründeten in Bayreuth einen Vegetarianer-Verein, wir wissen aber nicht, ob er an ihren kraftlosen Mahlen theilnahm. Sicher ist es, daß er zu Hause kein Vegetarianer war.

Das reisende Wagner-Theater.

Seit der ersten Aufführung des „Rienzi" in Dresden war es mehr und mehr Sitte geworden, nach der einen oder der anderen Stadt zu reisen, um specielle Aufführungen Wagner'scher Opern zu hören, und dieser Brauch hatte in Bayreuth seinen Gipfelpunkt erreicht. Einige Jahre später trat das Gegentheil dieses Zustandes ein, Bayreuth reiste durch Europa und das kam auf folgende Weise. Nach den ursprünglichen Plänen und Wünschen des Componisten sollte der „Nibelungenring" bei seinen Lebzeiten für Bayreuth reservirt bleiben. Solange aber das Deficit von 150 000

*) Der offene Brief, in dem diese Ansichten entwickelt sind, ist im 10. Bande der Gesammelten Schriften abgedruckt. Seine zwölf Briefe über diese Frage an Ernst von Weber erschienen in Form einer Broschüre (Dresden, 1883).

Mark vorhanden war und die Möglichkeit bestand, daß diese Schuldenlast noch vergrößert werden könnte, war an eine Wiederholung der Festspiele nicht zu denken. Die Bemühungen, das Deficit durch die Hilfe der Patrone und das Musikfest in London zu beseitigen, waren mißglückt. In dieser Noth half wieder König Ludwig und erleichterte „die auf mir lastenden Verpflichtungen, die mich sonst vollständig erdrückt hätten" (X, 147). Wie tief der Componist dem König verpflichtet war, geht aus den folgenden Worten der denkwürdigen, am 15. September 1877 in Bayreuth gehaltenen Rede hervor:

„Seine Majestät der König von Bayern ist ohnedies schon im Besitze des Aufführungsrechts, und es war von seiner Seite Nichts als hochherzige Nachgiebigkeit gegen mich, daß ich mein Werk hier in Bayreuth zuerst aufführen durfte. Aber nunmehr wird er in sein Recht eintreten."

Diese Bemerkung bezieht sich auf das zwischen dem Könige und dem Componisten geschlossene Abkommen, nach welchem als Gegenleistung für das gewährte Jahresgehalt der „Ring" vollendet und dem Könige zur Verfügung gestellt werden sollte, und sicherlich war der „Nibelungenring" eine königliche Gegenleistung für die königliche Pension. Der König trat aber nicht nur das Recht der ersten Aufführung in Bayreuth ab, er schoß auch 200 000 Mark für die Beschaffung der Decorationen für das Festspiel vor. Das war indessen kein Geschenk, sondern laut einem mit dem Hausminister abgeschlossenen Contract sollten die Decorationen in den Besitz des Königs übergehen, nachdem sie in Bayreuth benutzt worden waren. Nun kam die Frage, wie das Deficit zu decken sei. Der König würde zweifelsohne großmüthig genug gewesen sein, dem Freunde die ausschließliche Controle über den „Nibelungenring" noch ein paar Jahre zu lassen, aber der Intendant der Münchener Oper erblickte in der Sachlage eine Gelegenheit, sich „Siegfried" und die „Götterdämmerung" zu sichern. Die beiden anderen Dramen der Tetralogie waren in München schon aufgeführt worden, und die Aufführung des ganzen Werkes während der Jahreszeit, in der München von Fremden überfüllt war, würde zweifels-

ohne große Einnahmen bringen. Der Intendant erbot sich daher, das Deficit zu decken, wenn ihm dafür das Aufführungsrecht der Tetralogie gegeben würde — eine Offerte, die er um so eher machen konnte, als er die nach Bayreuth gesandte Summe an den fertigen Decorationen sparte, die ihm Bayreuth schicken mußte. So zog Jeder Vortheil aus der Angelegenheit, außer daß der Componist seinen Lieblingsplan, den „Nibelungenring" für Bayreuth zu reserviren, aufgeben mußte.

Auf diese Weise sicherte sich München das Aufführungsrecht des „Nibelungenring", der dort im November 1878 zuerst als vollständige Tetralogie gehört wurde. Wien und Leipzig erhielten gleichfalls Erlaubniß, das ganze Werk aufzuführen, wofür sie sich ausdrücklich verpflichten mußten, ihre Künstler für künftige Festspiele zu leihen. Weitere Concessionen wollte Wagner nicht machen, da er fürchtete, das entlegene Bayreuth würde von den Pilgern vernachlässigt und sein Plan einer Hochschule vereitelt werden, wenn zu viele Städte den „Nibelungenring" aufführten. Als er aber sah, daß in den vier auf die Festspiele folgenden Jahren nur 1100 seiner Landsleute sich genügend für sein Ideal vollkommener Aufführungen interessirten, um je 45 Mark dazu beizutragen, gelangte er zu der Ueberzeugung, daß es keinen Zweck habe, die Tetralogie anderen Theatern vorzuenthalten. Die ersten Städte, die München in der Aufführung des ganzen Ringes folgten, waren Leipzig (1879), Wien (1879) und Hamburg (1880)*). Andere Städte folgten in rascher Reihenfolge, aber fast überall ärgerte Wagner die Vorliebe, welche die Directoren für die „Walküre" an den Tag legten. Ich habe mich über diese in Deutschland herrschende lächerliche Bevorzugung der „Walküre", die in musikalischer wie in dramatischer Beziehung sicherlich unter „Siegfried" und der „Götterdämmerung" steht, bereits ausgesprochen. Vom 1. Januar 1876 bis zum 31. October 1891 wurde in Deutschland „Rheingold" 358 Mal, die „Walküre" 823 Mal, „Sieg-

*) „Wagner-Jahrbuch," 1886, 344. Glasenapp II, 503.

fried" 322 Mal und die „Götterdämmerung" 314 Mal aufgeführt. Diese Zahlen werden bei künftigen Geschlechtern Lächeln hervorrufen, was aber Wagner am meisten ärgerte, war nicht diese thörichte Vorliebe für die „Walküre", sondern die Thatsache, daß die Intendanten mit wenigen Ausnahmen den Plan der Tetralogie verstümmelten, indem sie den Cyclus mit der „Walküre" statt mit „Rheingold" begannen. An eine der Ausnahmen, Director von Loën in Weimar, schrieb er am 22. October 1877 einen Brief, in dem er ihm zu seinem Muthe, es mit „Rheingold" zuerst zu wagen, gratulirte, während die Anderen nur die „Walküre" haben wollten. Diesen, so schrieb er, verweigerte er Alles, dagegen ihm, der mit „Rheingold" anfangen wollte, gewährte er das Ganze.

Die besten dieser frühen Aufführungen des „Nibelungenrings" fanden in Leipzig statt, soweit wenigstens das Ensemble und der die Mitwirkenden beherrschende Geist in Betracht kam, denn dort führte Wagner's junger Liebling, der magnetische Anton Seidl, den Tactstock, und der Regisseur war der unternehmende Angelo Neumann, der zwei Jahre später den kühnen Plan faßte, mit einer Nibelungen-Gesellschaft durch Europa zu reisen. Wagner gab seine Zustimmung, das Recht der Aufführung in den verschiedenen Städten wurde von dem Verleger (Schott in Mainz, der 40 000 Mark für die Partituren bezahlt hatte) erworben, und am 1. September 1881 fand die erste dieser Aufführungen in Breslau statt. Die Gesellschaft bestand aus elf Sängern, unter denen sich Hedwig Reicher-Kindermann, Marianne Brandt, Auguste Kraus (jetzt Frau Seidl), Katharina Klafsky, Anton Schott, Julius Liban und Georg Unger befanden; der Dirigent war Anton Seidl. Vollständige Aufführungen des Ringes (mit den von Wagner genehmigten nothwendigen Kürzungen) wurden in Breslau, Königsberg, Danzig, Hannover, Bremen, Barmen, Berlin, Amsterdam, Brüssel, Aachen, Düsseldorf, Karlsruhe, Darmstadt, Straßburg und Stuttgart gegeben, wo am 4. April 1883 die hundertste Vorstellung stattfand. Dazwischen waren ferner 52 Wagner-Concerte veranstaltet worden.

Der Erfolg des Unternehmens war so großartig, daß Neumann sich entschloß, mit seiner Gesellschaft nach Italien zu gehen, trotzdem Wagner sich entschieden dagegen ausgesprochen hatte. Da der Componist inzwischen (am 13. Februar) gestorben war, so stand dieses Hinderniß nicht mehr im Wege, und zwei Monate später erblickte man auf dem Canale Grande in Venedig eine Reihe von Nibelungen-Gondeln, deren eine der Drache Fafner hütete. In Venedig, wo Wagner gestorben war und sich großer persönlicher Popularität erfreut hatte, war der Erfolg der Vorstellungen gesichert. Am 19. April wurde vor dem Palazzo Vendramin, in dem der Componist seine letzten Tage zugebracht hatte, eine Gedenkfeier abgehalten. Anton Seidl's Orchester spielte den Marcia Reale, die „Tannhäuser"-Ouvertüre und Siegfried's Todtenmarsch vor einer Menschenmenge, die über vierhundert Gondeln füllte. Auch in Bologna wurde der „Ring" mit Begeisterung aufgenommen, selbst „Rheingold", das in den meisten anderen Städten weniger Anklang fand, als die anderen Dramen. Der Gesang der Rheintöchter mußte wiederholt werden und — was viel bemerkenswerther ist und die Berechtigung des der Stadt beigelegten Titels des „italienischen Bayreuth" rechtfertigt — Mime's echt Wagnerischer Gesang „Sorglose Schmiede" mußte von Liban drei Mal gesungen werden! Die Römer legten dagegen wenig Begeisterung an den Tag; das Publicum stellte sich zahlreich ein, blieb aber kalt. In Mailand konnte in Folge von Schwierigkeiten mit den italienischen Verlegern nur ein Concert gegeben werden. Die Gesellschaft ging von Italien nach Triest, wo die Tetralogie aufgeführt wurde, und dann nach Budapest, wo sie sich nach einmaliger Aufführung des „Ringes" auflöste. Sie hatte zwischen dem 1. September 1882 und dem 5. Juni 1883 133 Nibelungen-Aufführungen und 58 Wagner-Concerte veranstaltet*).

*) Die meisten der obigen Mittheilungen über die Reisen der Nibelungen verdanke ich zwei interessanten Broschüren von Inspector

Die einzige bedauernswerthe Folge dieser Nibelungen-Tour war der in Triest erfolgte Tod von Frau Reicher-Kindermann, die manche Sachverständige für eine bedeutendere Brünnhilde als selbst Frau Materna hielten. Sie hätte überhaupt nicht mit Neumann nach Italien gehen sollen, denn sie war schwer krank gewesen, bestand aber auf ihrem Auftreten, trotzdem sie an häufigen Ohnmachtsanfällen und theilweisem Verlust der Stimme litt. Eifersucht auf eine andere Sängerin verschlimmerte ihr Leiden, und als sie in Triest einen heftigen Streit gehabt hatte, begleitete sie im Zorn ihre Collegen nach der Aufführung der „Götterdämmerung" in ein Restaurant, wo sie, um ihr Fieber zu unterdrücken, mehrere Gläser eiskalten Bieres trank. Um zwei Uhr Morgens hatte sie einen heftigen Anfall von Schüttelfrost und mußte nach dem Hôtel gebracht werden. Einige Tage später war sie todt. Sie war für die Berliner Oper engagirt gewesen, und der Intendant von Hülsen schrieb ihrem Vater, als er von dem traurigen Ereigniß hörte: „Leider sah ich voraus, was nach meiner Ueberzeugung bei der angegriffenen Gesundheit der Künstlerin kommen mußte, und ich sagte ihr, als sie mir Adieu sagte: ‚Wenn Sie den Schwindel weiter mitmachen, so halten Sie es nicht aus, und Ihr Eintreten hier ist mehr als fraglich . . . Nun ist die deutsche Kunst um ein Talent ärmer und weshalb?'"

Nochmals der „Circus Hülsen".

Um die Schilderung der Eroberung Europas durch die Nibelungen nicht zu unterbrechen, bin ich in meiner Erzählung den Ereignissen vorangeeilt, muß aber jetzt zu einem wichtigen und scandalösen Vorfall des Jahres 1881 zurückkehren — der ersten Aufführung des „Nibelungenringes" in Berlin. Daß das ein wichtiges Ereigniß war, versteht sich von selbst, weshalb es scandalös war, muß erst auseinandergesetzt

J. Juhasz: „Der Ring des Nibelungen" (Darmstadt, 1883) und „Das Wagner-Theater in Italien" Berlin, 1884.

werden. Jeder vernünftige Mensch würde natürlich annehmen, der Berliner Intendant wäre der Erste gewesen, der sich das Aufführungsrecht der Tetralogie sicherte. War nicht seit 1875 Wagner der populärste Operncomponist in Berlin gewesen?*) War es nicht die Pflicht des Berliner Intendanten, schon aus bloßen Geschäftsrücksichten, ein Werk aufzuführen, von dem ganz Europa sprach und über das schon eine kleine Bibliothek geschrieben worden war?

Thörichte Voraussetzungen! Hülsen wollte die „Walküre" haben und nur die „Walküre", weil er nicht glaubte, daß die Einnahmen aus den anderen Dramen die Kosten der Inscenirung decken würden! Dieser Botho von Hülsen war, wie der Leser sich erinnern wird, derselbe Mann, der „Tannhäuser" zehn Jahre, und bis vierzig andere Theater die Oper aufgeführt hatten, warten ließ; derselbe Mann, der neun Jahre zauderte, ehe er entscheiden konnte, ob „Lohengrin" werth sei, aufgeführt zu werden. Diese beiden Werke näherten sich jetzt der zweihundertsten Aufführung (die dreihundertste kam 1892); übte das aber irgend welchen Einfluß auf Hülsen aus? Jeder Mensch mit gesundem Menschenverstand würde nach solchen Erfahrungen etwas weniger Vertrauen in sein Urtheil und etwas mehr in Wagner's Genie gesetzt haben. Unglücklicherweise war Hülsen aber einer jener „Aristokraten", die, wie Wagner in einem seiner Briefe bemerkt, in Deutschland zu Intendanten königlicher Theater nicht ihrer Kenntnisse wegen ernannt wurden, sondern weil sie von Kunst gar Nichts verstanden. Er war als Soldat erzogen worden und hatte sich bei dem Arrangement von Liebhaber-Vorstellungen hervorgethan, was Friedrich Wilhelm IV. veranlaßte, ihn

*) Es ist interessant zu beobachten, wie trotz der heldenhaften Anstrengungen Hülsen's, das Wagnerthum zu unterdrücken, dieses sich in Berlin ausbreitete. In der Saison 1859/60 hatte Wagner nur 9 Opern-Abende, Auber 22, Mozart 19, Meyerbeer 17, Weber 12 und Donizetti 2. In der Saison 1861—62 stand Spontini an der Spitze und Wagner erlebte nur 4 Aufführungen. 1870 hatte Meyerbeer die erste Stelle und 1875 Wagner; 1876—77 hatte Wagner 37 Vorstellungen, und diese Zahl war 1890—91 auf 80 gewachsen oder etwa fünfmal soviel wie irgend ein anderer Componist.

eines Tages mit der Ernennung zum Intendanten der königlichen Theater zu überraschen. Hülsen trat das Amt im Jahre 1851 an, und seine Mißverwaltung der Berliner Oper dauerte 34 Jahre, nach 1867 hatte er sogar auch die Opernhäuser in Hannover, Kassel und Wiesbaden unter sich.

Im Jahre 1860 schrieb Wagner an Liszt, in der Verwaltung der Berliner Oper müsse eine vollständige Revolution eintreten, ehe er von dort etwas erwarten könne. Leider trat diese Revolution erst drei Jahre nach dem Tode des Componisten ein (Hülsen starb 1886). Nach den Bayreuther Festspielen wollte der Intendant, wie bereits erwähnt, die „Walküre" erwerben, konnte sie aber nicht erhalten, wenn er sich nicht verpflichtete, die ganze Tetralogie aufzuführen. Nachdem er vier Jahre gewartet hatte, zeigte Hülsen endlich Bereitwilligkeit, auf diese Bedingung einzugehen. Aber Wagner, mit seinem gewohnheitsmäßigen, abscheulichen „Eigensinn" und seiner „Anmaßung", bestand nun darauf, daß der „Ring des Nibelungen" in Berlin correct aufgeführt werden müsse. In Anbetracht der Thatsache, daß seine Opern in keiner anderen deutschen Stadt so liederlich und mangelhaft aufgeführt wurden wie in Berlin, verlangte er, daß er bei der Auswahl der Sänger zu Rathe gezogen werden und Seidl dirigiren müßte. Darauf wollte Hülsen nicht eingehen, ebenso wenig wie er sich verpflichten wollte, die Dramen in ihrer richtigen Reihenfolge zu geben, und so wurden die Unterhandlungen abgebrochen.

In dieser Noth erschien ein anderer Unternehmer auf dem Schauplatz: Angelo Neumann. Dieser unternehmende Impresario hatte den „Ring" soeben in Leipzig mit großem Erfolge mehrere Male aufgeführt und beschloß, seine Gesellschaft nach Berlin zu nehmen. Zuerst erbot er sich, die Vorstellungen im königlichen Opernhause zu geben, aber man konnte sich über die Sänger und den Dirigenten nicht einigen. Einige der Künstler der königlichen Oper stellten sich mit Recht auf den Standpunkt, daß sie, die in Bayreuth mitgewirkt hatten, auch in Berlin mitwirken sollten, wenn der „Ring" im Opernhause aufgeführt würde. Kaiser Wilhelm

hatte Hülsen ermächtigt, die Sache nach seinem Ermessen zu schlichten, und der Intendant schlug in Folge dessen Neumann's Gesuch ab. Er versuchte, die Verantwortlichkeit dafür den Sängern aufzubürden, aber es ist kaum nothwendig, besonders hervorzuheben, daß die Schuld für die Schande, daß die Berliner das größte Werk des größten deutschen dramatischen Componisten nicht zuerst in der königlichen Oper, die eine jährliche Subvention von 600000 Mark für die Förderung der nationalen Kunst erhält, hörten, einzig und allein Botho von Hülsen zu tragen hat, dessen Pflicht es war, die Pforten des Opernhauses für Wagner und seine Werke unter allen Bedingungen zu öffnen.

Die Folge dieses merkwürdigen Benehmens Hülsen's war, daß der „Ring des Nibelungen" in dem für den Zweck wenig geeigneten Victoria-Theater gegeben wurde. Aber mit Seidl als Dirigent und Materna, Vogl, Reicher-Kindermann und Schelper unter den Künstlern war der Erfolg gesichert. Der Cyclus wurde viermal wiederholt, Wagner war selbst bei einigen Vorstellungen zugegen und wurde zum Gegenstand begeisterter Ovationen gemacht*). Im folgenden Jahre kehrte die Gesellschaft zurück und gab mehrere Monate hindurch Nibelungen-Vorstellungen.

Parsifal wird componirt.

Es ist eine bemerkenswerthe Thatsache, daß alle dramatischen Dichtungen Wagner's, mit alleiniger Ausnahme des „Tristan", in seinem Geiste entstanden, ehe er sein fünfunddreißigstes Lebensjahr vollendet hatte. Der Entwurf für die „Meistersinger" war schon vor „Lohengrin" fertig,

*) Noch eine ganz außerordentliche Thatsache in Verbindung mit Neumann's Reisetruppe muß hier erwähnt werden. Als er seine Gesellschaft von Florenz nach Rom führte, rechnete ihm die italienische Regierung nur ein Viertel der regulären Eisenbahn-Fahrpreise (etwa 1600 Mark). Für die Fahrt von Breslau nach Königsberg mußte er aber den vollen Preis von 6000 Mark bezahlen und die preußische Eisenbahn-Verwaltung weigerte sich, ihm den Theatergesellschaften gewöhnlich bewilligten Rabatt zu gewähren.

während die Keime der Nibelungen-Tetralogie in „Siegfried's Tod" enthalten sind, den er bald nach „Lohengrin" schrieb. Auch der Ursprung des „Parsifal" kann bis zu jener Periode verfolgt werden, denn augenscheinlich sind seinem letzten Werke nicht wenige Einzelheiten des 1848 geplanten und entworfenen, aber aufgegebenen Dramas „Jesus von Nazareth" (das wir in einem früheren Capitel erwähnt haben) einverleibt worden. Frau Wille erzählt in ihren Erinnerungen in der „Rundschau", daß es ihr mißfiel, als Wagner einmal in seiner feurigen Lebendigkeit den Freunden schilderte, wie der von der sündigen Magdalena in irdischer Liebe geliebte „Prophet von Nazareth" in ergreifender Schönheit auf der Bühne dargestellt werden könne. „Ich sah ihn staunend an und verließ das Zimmer . . . In dem letzten Geschenke seines Genius, im „Parsifal", dem ritterlichen Priester, und in der von der Gewalt böser Mächte frei gewordenen Kundry findet sich dasjenige wieder, was er im Jahre 1852 schon in seinen Gedanken trug*)." Das war also fünf Jahre nach der Vollendung des „Lohengrin" und dreißig Jahre vor der wirklichen Vollendung der „Parsifal"-Partitur.

Am 26. September 1865 schrieb Wagner an Frau Wille: „Die ‚Nibelungen' werden nun vollendet: ein ‚Parsifal' ist schon entworfen." Aber erst nach den Bayreuther Festspielen legte er die letzte Hand an die Dichtung. Er nahm das Manuscript mit nach London und las es dort am 17. Mai 1877 in Dannreuther's Hause (12 Orme Square) einem Kreise von Freunden vor. Zwei Monate später las er

*) Die Charfreitag-Zauber-Musik soll auch dieser Periode angehören. Anton Seidl erzählte mir eine interessante Einzelheit betreffs der Musik für die Blumenmädchen-Scene. Als er zuerst Wagner's Secretär wurde, hörte er ihn eines Tages diese hinreißenden Töne spielen, die einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn machten. Als er einige Jahre später die Skizzen für praktische Verwendung ordnete und zusammenstellte, spielte Wagner ihm einzelne Theile vor. Als er an die Blumenmädchen-Musik kam, rief Seidl aus: „Das kenne ich." Wagner sprang erregt, beinahe zornig auf und verlangte zu wissen, wo Seidl die Melodie gehört hatte. Er beruhigte sich, als ihm die Sache erklärt wurde, aber der Schreck saß ihm noch lange in den Gliedern, denn er fragte Seidl häufig: „Nun, haben Sie noch mehr bekannte Sachen in meiner Musik gefunden?"

es einigen Freunden in Heidelberg und im September in seinem eigenen Hause in Bayreuth den Vertretern der Wagner-Vereine vor*). Nach weiteren zwei Monaten erschien die Dichtung im Druck, und im Frühjahr 1878 stand der musikalische Entwurf des ersten Acts auf dem Papier. Am 11. October war der zweite Act vollendet. Am Weihnachtsmorgen dirigirte er das Vorspiel für seine Familie in Wahnfried, wozu der Herzog von Meiningen ihm gütigst sein Orchester geliehen hatte. Der Entwurf des dritten Acts war am 25. April 1879 fertig. Die Instrumentirung des Dramas wurde zum größten Theil in Italien ausgeführt, wo der Meister — keineswegs gegen seinen Willen — die letzten Winter seines Lebens zubringen mußte. Erneute Anfälle von Rose, erschwert durch Anzeichen des Herzleidens, dem er so bald erliegen sollte, veranlaßten ihn, ein Heim in der Villa d'Angri bei Neapel zu suchen, wo er im engen Kreise seiner Familie die Einsamkeit und den Schutz vor Aufregung fand, die sein Gesundheitszustand erforderte. Eine Einladung, der ersten Aufführung des „Lohengrin" im Apollo-Theater in Rom beizuwohnen, lehnte er ab, entsprach aber der Aufforderung, das Conservatorium in Neapel zu besuchen. Er lauschte den Vorträgen der Schüler mit großem Interesse und schrieb einen Brief an den Präsidenten, den Herzog von Bagnera, in dem er die vorzüglichen Leistungen, die er gehört, lobte und gute Rathschläge ertheilte. Unter Anderem empfahl er den Schülern, die Gesang und Composition studirten, sich mit den Werken Gluck's, Mozart's und Spontini's zu beschäftigen**).

*) „Andächtig lauschend saßen wir Nachmittags im ‚Wahnfried'", schreibt Tappert. „Es war eine unvergeßliche Stunde und sonderlich ein Moment hat sich meiner Erinnerung eingeprägt. Als der Meister bis zum dritten Acte gelangt war, und gerade an der Stelle, wo der Sarg mit Titurel's Leiche von den Rittern in den Saal getragen wird, neigte sich die Sonne zum Untergange; sie verschwand hinter den Bäumen des Hofgartens, zitternd glitten ihre letzten Strahlen über den Boden, wie grüßende Geister huschten sie herein und verklärten die Scene; um das energische Haupt des Meisters aber bildeten die Lichtwellen einen Glorienschein."

**) Dieser Brief ist in Noufflard's „Wagner d'après lui-même" abgedruckt, Seite 277—283.

Den größten Theil des Winters von 1881 auf 1882 brachte der Meister in Palermo zu. In dem dortigen Hôtel des Palmes vollendete er am 13. Januar 1882 die Partitur des „Parsifal". Am ersten Februar siedelte er in die ihm vom Besitzer zur Verfügung gestellte Villa des Fürsten Gangi über. Von hier aus unternahm er Ausflüge in das Innere Siciliens, zum Theil, um den mit der Feier des sechshundertjährigen Gedenktages der sicilianischen Vesper verbundenen lärmenden Festlichkeiten zu entgehen. Ehe er im April Palermo verließ, dirigirte er ein Concert, bei dem zwei seiner Märsche gespielt wurden. Am ersten Mai langte er in München an und eine Woche später in Bayreuth. Am 22. Mai, seinem 69. Geburtstag, überraschte ihn König Ludwig, indem er ihm ein Paar schwarze Schwäne zum Geschenk machte, die in dem Park hinter seiner Villa ein Heim fanden.

Erstes Parsifal-Festspiel.

Es mag befremdend erscheinen, daß der Componist beinahe drei Jahre brauchte, um „Parsifal" zu instrumentiren. Der Grund dafür war weder Altersschwäche, noch Mangel an Gesundheit, sondern die Theilnahmslosigkeit seiner Zeitgenossen. Das deutsche Volk als solches schien sich nicht besonders nach einem neuen Werk des Meisters zu sehnen. Er hatte versprochen, „Parsifal" im Sommer 1880 zur Aufführung bereit zu haben, und hätte sein Wort auch sehr gut halten und uns dann in den letzten drei Jahren seines Lebens vielleicht noch ein Drama schenken können. Aber der Fonds für das Festspiel wuchs so langsam, daß dasselbe bis 1882 verschoben werden mußte. Obgleich F. Schön in Worms 10000 und Hans von Bülow 40000 Mark beisteuerte, hatten die Wagner-Vereine 1880 erst 1100 Mitglieder. Eine Aufforderung, Wagner an seinem siebzigsten Geburtstage ein Nationalgeschenk von einer Million Mark zu machen, um das Bestehen der Bayreuther Festspiele zu sichern, wurde von der Presse mit dem üblichen Ausbruch von Hohn und Spott beantwortet. Ende 1881 hatte der Fonds

130000 Mark erreicht, und später kamen noch 10000 Mark dazu. Es wäre unverantwortlich leichtsinnig gewesen, mit dieser Summe die Festspiele zu unternehmen, aber noch einmal kam König Ludwig zu Hilfe, indem er die Kräfte der Münchener Hofoper für dieses und die folgenden Festspiele zur Verfügung stellte, wofür Wagner das ausschließliche Recht der Aufführung seines Jugendwerkes „Die Feen" abtrat*).

Die Zeitungen thaten mit wenigen Ausnahmen nicht nur ihr Bestes, das Festspiel in den Augen ihrer Leser zu discreditiren, sondern einige gingen sogar soweit, im kritischen Augenblick die erlogene Nachricht zu verbreiten, in Bayreuth sei eine Blatternepidemie ausgebrochen. Ihre Wuth war dadurch entstanden, daß man sich entschlossen hatte, zu den ersten beiden Vorstellungen nur Mitglieder der Wagner-Vereine zuzulassen; einige waren naiv genug, das der Furcht vor den Kritikern zuzuschreiben. In Wirklichkeit geschah es, wie ein Berliner Journalist richtig erklärte, weil die Wagnerianer bei den ersten Vorstellungen unter sich zu sein wünschten, um dieses neue Kunstwerk genießen zu können, ohne in ihrer Andacht durch rohe Bemerkungen und alberne Witzeleien gestört zu werden, wie das bei den Nibelungen-Vorstellungen der Fall gewesen war. Aber noch einmal schlugen die Bemühungen der Opposition, Wagner zu unterdrücken, fehl, und die einzige Folge ihrer Bosheit war, daß das Festspiel in finanzieller Beziehung nicht ganz so erfolgreich war, wie es sonst gewesen sein würde.

Einige Vorproben waren schon im Sommer 1881 abgehalten worden. Da diesmal nur ein Drama aufgeführt werden sollte, schien ein Monat genügend lange Zeit für die letzten Proben. Die erste Aufführung fand am 26. Juli, die letzte am 29. August statt. Die Auswahl der Sänger hatte weniger Schwierigkeiten gemacht als 1876, nicht nur weil weniger Rollen zu besetzen waren, sondern hauptsächlich, weil es jetzt viel mehr gute Wagner-Sänger gab, so viele,

*) Dieser Austausch erwies sich, vielleicht unerwarteter Weise, als höchst vortheilhaft für die Münchener Oper in finanzieller Hinsicht.

daß sich zum Theil eine dreifache Besetzung ohne Mühe bewerkstelligen ließ*). Dieses Arrangement hatte nicht nur den Reiz der Mannigfaltigkeit, sondern gab auch den theilnehmenden großen Künstlern Gelegenheit, von einander zu lernen, und das war eines der Hauptmotive Wagner's gewesen, als er den Plan für die Festspiele faßte. Er setzte voraus, daß jeder Sänger-Schauspieler andere Züge seiner Rolle besonders gut zum Ausdruck bringen und die anderen dann ihre Auffassung in dieser Richtung vervollkommnen würden. Dieses Resultat wurde erreicht, und Jeder, der die letzten Aufführungen anhörte, mußte bemerken, wie alle Sänger innerhalb eines Monats gewachsen waren. Außer den Solisten nahm ein aus 84 männlichen und weiblichen Stimmen und 50 Knaben bestehender Chor Theil, das Orchester war 105 Mann stark, wovon die Münchener Oper 73 gestellt hatte, und daher leitete selbstverständlich deren Dirigent H. Levi die Aufführungen.

Die Ankunft der Pilger begann schon mehrere Tage vor den Aufführungen. Die Ankömmlinge, die gehofft hatten, wie 1876 den Proben beiwohnen zu dürfen, wurden enttäuscht. Auf der anderen Seite konnten sie nicht verfehlen, durch das Wachsthum der Stadt angenehm überrascht zu werden. Das Geld, das 1876 in die Taschen der Einwohner geflossen war, hatte die Stadtverwaltung ermuthigt, schon im nächsten Jahre eine Wasserleitung zu bauen, die nicht nur den Comfort der Besucher erhöhte, sondern auch die Construction eines Springbrunnens und Vorkehrungen gegen Feuersgefahr im Theater auf dem Hügel gestattete. Ein neuer und bequemer Bahnhof war errichtet und zahlreiche Häuser gebaut worden, in denen die Pilger bessere Unterkunft fanden, als 1876 bei den meisten der Fall gewesen war. Die in Bayreuth erscheinende Zeitung wies mit Stolz auf die große Zahl der abgesandten Briefe und Telegramme. Die Schaufenster

*) Parsifal: Winkelmann, Jäger, Gudehus (Vogl). Kundry: Materna, Brandt, Malten. Gurnemanz: Scaria, Siehr. Amfortas: Reichmann, Beck. Titurel: Kindermann. Klingsor: Hill, Fuchs. Führerin der Blumenmädchen: Lilli Lehmann.

waren mit Photographien, die sich auf die Festspiele bezogen, und allen möglichen damit in Verbindung stehenden Gegenständen gefüllt. Es gab Parsifal-Cravaten, Parsifal-Bier und Gralbecher in allen Größen, kurz, jeder Industriezweig hatte etwas auf Parsifal Bezügliches hervorgebracht. Jeder Bayreuther war ein feuriger Bewunderer Wagner's, wenn er auch niemals einen Ton seiner Musik gehört hatte, außer vielleicht von dem in seiner Hinterstube übenden Posaunenbläser, und jeder Besucher, der Wagner's Genius bezweifelte, mußte für Alles, was er kaufte, eine Mark mehr bezahlen als Andere*). Ehe wir die Aufführung beschreiben, wollen wir auch diesmal einen Blick auf die Handlung werfen.

Die Handlung des Parsifal.

Parsifal ist der Vater Lohengrin's, und Wagner's letztes Drama befriedigt die Neugier Derer, die mehr von dem heiligen Gral wissen wollten, welcher den Schwanenritter sandte, um der fälschlich angeklagten Elsa zu helfen, und zu dem Lohengrin zurückkehren mußte, als sein Weib das gegebene Versprechen brach. Die Gralsburg Montsalvat liegt in Nord-Spanien. Sie wurde von König Titurel und seinen Rittern als Schutzstätte für den heiligen Gral gebaut, der ihnen von Engeln überbracht wurde, um ihn vor den Feinden des Christenthums zu behüten. Der Gral ist in Wagner's Dichtung die Schale, die bei der Einsetzung des Abendmahls benutzt und in der später das Blut des gekreuzigten Erlösers aufgefangen wurde. Dieser Becher hat dieselben Eigenschaften, welche die Erde für Antäus oder Freia für die Götter in Walhalla besitzt: er verjüngt und kräftigt die heiligen Ritter, die ihn

*) Die Wagnerisirung Bayreuth's hat seit 1882 stetige Fortschritte gemacht. 1886 wurde der Rennweg, an dem Villa Wahnfried liegt, in Richard Wagner-Straße umgetauft. Ferner giebt es eine Siegfried-Straße u. s. w. Ueberdies sind während der Reisesaison Nürnberg und sogar München insofern gewissermaßen zu Vorstädten von Bayreuth geworden, als auch dort alle Schaufenster mit Wagner-Litteratur und Wagner-Bildern angefüllt sind.

anschauen dürfen, wenn der König ihn ihren Blicken enthüllt. Als König Titurel das Ende seines Lebens herannahen fühlte, wurde sein Sohn Amfortas zum König der Brüderschaft gekrönt. Aber Amfortas unterlag einer Versuchung, die schon viele der Ritter in's Unglück gestürzt hatte, denn er wurde ein Opfer der Künste des Zauberers Klingsor. Der Vertreter heidnischer Sinnlichkeit hatte selbst versucht, Mitglied der heiligen Brüderschaft zu werden, aber ihm mangelte die Reinheit der Gesinnung und des Lebenswandels und die Freiheit von weltlichen Gelüsten, die zu erwerben er zur Selbstverstümmelung gegriffen hatte. Deswegen zurückgewiesen, schwor Klingsor sich an den Rittern zu rächen, und hält jetzt viele von ihnen in seiner Zauberburg durch die Reize einer zu diesem Zweck gesammelten Schaar schöner Mädchen fest. Als König Amfortas auszog, um den Zauberer und seine Burg zu vernichten, wurde er ein Opfer der Liebeskünste Kundry's, des schönsten jener unglücklichen weiblichen Wesen. Kundry ist eine Art ewiger Jude, die Herodias der deutschen Sage, die in Lachen ausbrach, als sie den Erlöser unter der Last des Kreuzes dahinziehen sah. Dafür wurde sie zu „ewigem Lachen" verurtheilt und muß über die Erde wandern, bis die Liebe sie von dem Fluche erlöst. Klingsor hat durch seine Zauberkünste die Herrschaft über sie gewonnen und zwingt sie jetzt, die Reihen der treuen Ritter zu lichten, um schließlich Besitz von dem heiligen Gral zu erlangen. Während König Amfortas von Kundry's Reizen bestrickt ist, entreißt ihm Klingsor den heiligen Speer, mit dem einst Longinus die Seite des Erlösers geöffnet und den Titurel mit dem Gral empfangen hatte. Mit diesem Speer bringt er Amfortas eine schmerzhafte Wunde bei, die nicht heilen will und dem König auf ewig die furchtbarsten Qualen verursacht.

Erster Act: Diese Ereignisse, die dem eigentlichen Drama vorangehen, werden den Zuhörern während des ersten Actes in epischer oder episodischer Form mitgetheilt, während sich gleichzeitig die äußerst spannende Handlung abspielt. Wenn der Vorhang sich theilt, lagern Gurnemanz, ein rüstiger

alter Ritter, und zwei Knappen schlummernd unter einem Baum. Gurnemanz erwacht, als unsichtbare Posaunen den Morgenruf von der Gralsburg herübertragen. Er weckt seine Gefährten und befiehlt ihnen, nach dem im Hintergrunde sichtbaren See zu gehen und Vorbereitungen für das Bad des kranken Königs zu treffen. Als sie sich anschicken, seinen Anordnungen Folge zu leisten, erblicken sie ein Pferd mit einem weiblichen Reiter, das wild dahinrast, beinahe fliegt. Es ist Kundry, die in den Stunden der Freiheit immer bemüht ist, das Unheil, das sie unter dem Einfluß des Zauberers den Rittern zufügen muß, durch eine gute That zu sühnen. Sie trägt ein kurzes, von einem Gürtel aus Schlangenhäuten zusammengehaltenes Kleid, ihr schwarzes Haar fällt ungeordnet über ihre Schultern, und ihr Auge blickt bald wild umher, bald starrt es ausdruckslos in die Ferne. Sie trägt ein kleines Fläschchen in der Hand, das sie Gurnemanz reicht, worauf sie sich erschöpft auf den Boden wirft.

Das Herannahen des Königs wird jetzt gemeldet, Amfortas wird auf einer Bahre getragen, umringt von den Rittern und Knappen. Gurnemanz reicht ihm die Flasche und theilt ihm mit, daß Kundry sie gebracht und gesagt habe, sie enthalte einen aus Arabien stammenden heilenden Balsam. Der König spricht seinen Dank aus, setzt aber keine Hoffnung in das Mittel, weil ihm der Gral verkündet, Nichts könne ihm helfen als „durch Mitleid wissend, der reine Thor: harre sein, deß' ich erkor" —, denn das waren die Worte, die einst in Zauberschrift auf dem Rande des heiligen Gefäßes erschienen, als er in inbrünstigem Gebet vor ihm auf den Knieen lag. Der Zug setzt sich in der Richtung des Sees in Bewegung, während die Knappen die geheimnißvolle Kundry verspotten, als plötzlich das Schwirren eines Pfeiles, von dem Orchester mit treffendstem Realismus nachgeahmt, hörbar wird, gefolgt von geisterhaften Schwanmotiv-Harmonieen aus „Lohengrin". Ein verwundeter Schwan fliegt über den See und fällt sterbend herab. Das Parsifal-Motiv verkündet das Herannahen des Schuldigen, der so grausam eins der im Bereich der Gralsburg geheiligten Thiere ge-

tödtet hat. Eine ergreifende Stelle folgt, als Gurnemanz in durch die Worte wie durch die Musik gleich ergreifender Weise Parsifal seine That vorwirft, worauf der letztere anfangs sich rühmt, den Schwan „im Fluge" geschossen zu haben, dann aber, einer plötzlichen Gemüthserregung folgend, Bogen und Pfeile zerbricht. Die Frage, wer er ist und wo er herkommt, kann er nicht beantworten, aber Kundry unterbricht das Zwiegespräch und theilt ihm mit, er sei der Sohn Gamuret's, von der Mutter am Tage nach dem Tode des in der Schlacht erschlagenen Vaters geboren und im tiefen Walde ohne Kenntniß der Welt und seiner Abstammung aufgezogen, um ihn vor ähnlichem Schicksal zu bewahren.

Parsifal erzählt dann, daß er eines Tages „glänzende Männer" auf schönen Rossen gesehen habe und ihnen gefolgt sei. Er verlor sie bald aus dem Gesicht und kämpfte sich mit selbst geschaffenen Waffen durch die Gefahren, die ihm in den Weg traten. Kundry theilt ihm mit, daß seine Mutter aus Gram über seine Flucht gestorben ist, worauf Parsifal von plötzlicher Reue übermannt wird und wüthend auf die unglückliche Verkünderin der Nachricht eindringt. Gurnemanz beschützt sie, und Kundry zeigt durch Zittern und Müdigkeit an, daß ihre Freiheit vorüber ist und sie wieder unter dem Banne des Zauberers steht. Das magische Klingsor-Motiv kündet an, daß sie in seine Burg zurückgerufen wird. Gurnemanz ahnt, daß Parsifal vielleicht der „reine Thor" ist, der den König heilen soll, und lädt ihn ein, ihm nach der Gralsburg zu folgen, in der Hoffnung, der Anblick des leidenden Königs werde ihn vielleicht „durch Mitleid wissend" und zum Werkzeug der verheißenen Erlösung machen. Während sie von links nach rechts zu schreiten scheinen, ändert sich die Scene nach und nach, der Wald verschwindet, eine wilde Felsengegend nimmt seinen Platz ein, und zwischen den steinernen Wänden öffnet sich eine Thür, durch die sie eintreten. Glocken- und Posaunenklänge kommen näher und näher. Endlich langen sie in einer weiten Halle an, die eine mächtige Kuppel trägt, durch die allein das Licht in den Raum dringt. An jeder Seite befindet sich eine Thür,

und durch eine derselben schreiten die Ritter vom heiligen Gral unter Absingung eines feirlichen Chors herein. Während sie ihre Sitze an zwei langen Tafeln einnehmen, mischen sich mit ihren Stimmen die der Jünglinge in der halben Höhe und der Knaben im Gewölbe der Kuppel. Durch die andere Thür tritt eine Procession ein, in deren Mitte Amfortas auf der Bahre getragen wird. Es ist die Pflicht des Königs, den Gral zu enthüllen, damit die Ritter sich an seinem Anblick vergnügen können, er aber wünscht, von dieser Pflicht entbunden zu werden, weil sie auch sein Leben und damit seine Qualen verlängert. Die Stimme Titurel's mahnt ihn zur Pflicht, und endlich enthüllt er den Gral. Die Halle ist langsam dunkel geworden, so daß der im leuchtendsten Purpur erstrahlende Kelch sichtbar wird. Amfortas erhebt ihn und schwingt ihn langsam nach allen Seiten, und Musik der denkbar überirdischsten, ätherischsten Art begleitet diese Handlung wie ein tönender Heiligenschein. Gurnemanz lädt Parsifal ein, an dem Abendmahl theilzunehmen, aber dieser bleibt stumm stehen, in Erstaunen über den ihm unverständlichen Vorgang versunken. Nachdem die Ritter sich wieder entfernt haben, nimmt Gurnemanz den Knaben beim Arm und schickt ihn mit den Worten in den Wald zurück:

„Laß Du hier künftig die Schwäne in Ruh',
Und suche Dir Gänser die Gans."

Zweiter Act: Nach einer ungestümen Einleitung des Orchesters findet sich der Zuschauer in Klingsor's Zauberburg wieder, und zwar zunächst in einem oben offenen Thurm. Ueberall liegen Zauberapparate umher. Klingsor ruft Kundry herbei, indem er im Hintergrunde eine bläuliche Flamme anzündet. Als sie erscheint, befiehlt er ihr trotz ihres erbarmungswürdigen Flehens, ihre Schönheit und Liebenswürdigkeit zu benutzen, um den in der Ferne bereits sichtbaren Parsifal dem Untergang zu weihen. Klingsor ruft die Ritter, um die Burg zu vertheidigen, aber Parsifal schlägt sie alle in die Flucht. Der Thurm versinkt langsam, und an seiner Stelle erblicken wir einen Zaubergarten voller tropi-

scher Pflanzen und üppigster Blumen. Schöne Mädchen in leichten Gewändern eilen herbei und beklagen den Verlust der Gefährten, bis sie Parsifal erblicken. Während Einige ihn umtänzeln, verschwinden Andere in einer Laube, aus der sie bald zurückkehren, mit Blumen geschmückt und lebenden Blumen gleichend. Parsifal sieht dem in seiner Schönheit verführerischen Schauspiel anfänglich mit kindlicher Neugierde zu, bleibt aber ungerührt und kalt, als plötzlich Kundry's Stimme ihm zuruft: „Parsifal, bleibe!" Die Blumenmädchen ziehen sich unwillig zurück und verspotten den „reinen Thoren", der nun von Kundry's Reizen unterjocht werden soll. Mit echt weiblicher Schlauheit gewinnt Letztere sein Vertrauen, indem sie ihm von den letzten Augenblicken seiner Mutter erzählt. Von Gram überwältigt, sinkt Parsifal zu ihren Füßen nieder, worauf sie sein Haupt in die Höhe hebt und ihm der Mutter letzten Gruß und den ersten Kuß der Liebe giebt. Im höchsten Schrecken fährt er auf und stößt Kundry von sich. Ihr Kuß hat die Erkenntniß in ihm gezeitigt; wie ein plötzlicher Schmerz, gab er ihm ein Vorgefühl der Leiden Amfortas', und er überschaut die Sachlage vollständig. Bisher war er nur der „reine Thor", jetzt ist er auch „durch Mitleid wissend". Kundry weigert sich, ihm zuzuhören, als er ihr sagt, daß seine Liebe nur ihr fluchwürdiges Dasein verlängern würde. Sie flucht ihm, er solle sein ganzes Leben hindurch die Welt vergeblich nach Amfortas durchsuchen. Auf ihren Ruf erscheint Klingsor auf den Zinnen der Burg und schleudert den heiligen Speer nach Parsifal. Der Speer bleibt über dem Haupte des Bedrohten in der Luft schweben, Parsifal ergreift ihn und macht das Zeichen des Kreuzes. In demselben Augenblick verschwindet die Burg wie durch ein Erdbeben, der Garten ist in eine Wüste verwandelt und die Mädchen liegen als verwelkte Blumen am Boden. Kundry sinkt schreiend zusammen, und Parsifal ruft ihr zu, ehe er hinwegeilt: „Du weißt, wo einzig Du mich wiederfindest!"

Dritter Act: Wenn der Vorhang sich nach einer düsteren und geheimnißvollen Einleitung von großer Schön-

heit, die Parsifal's langes, und durch Kundry's Fluch fruchtloses Suchen nach dem Gral schildert, wieder theilt, erblicken wir eine liebliche Wiese am Saume eines Waldes und im Hintergrunde die Hütte eines Einsiedlers. Sie dient Gurnemanz zur Behausung, der jetzt als Greis erscheint. Fremdartige, jammervolle Töne kommen aus dem Gebüsch, und Gurnemanz forscht nach ihrer Ursache. Er findet Kundry, die wieder die einfache Dienerin des Grals und nicht mehr die reizvolle Königin von Klingsor's Blumengarten ist. Sie will nicht reden, sondern geht stumm in die Hütte, um zu arbeiten. Gurnemanz erblickt einen Ritter, der in voller Rüstung heranschreitet. Er mahnt ihn, die Gesetze des geweihten Gebiets zu befolgen und am Charfreitag die Waffen abzulegen. Parsifal gehorcht, Gurnemanz erkennt ihn und bricht beim Anblick des heiligen Speers in Freudenrufe aus, welche die Erlösung des Königs von seinen Qualen verkünden, denn dessen Wunde kann sich nur schließen, wenn sie von dem „reinen Thoren" mit demselben Speer, der sie erzeugt, berührt wird. Gurnemanz erzählt, daß seit Parsifal's Verschwinden die Ritter des Segens des Grals verlustig gingen, weil der König sich weigerte, ihn zu enthüllen; er hoffte, daß dadurch sein Leben schließlich ebenso hinsiechen würde wie das Titurel's. Parsifal mißt sich die Schuld an diesem Unglück zu, weil er den Weg des Heils nicht eher erkannt und daher den Gral nicht gefunden hat. Er ist so von Rührung überwältigt, daß er beinahe umsinkt. Kundry eilt mit einer Schüssel herbei. Sie wäscht ihm die Füße, salbt sie mit Oel aus einer goldenen Flasche und trocknet sie mit ihrem langen Haar. Dann gießt Gurnemanz Oel auf sein Haupt und weiht ihn zum König, worauf Parsifal seine erste Amtshandlung verrichtet, indem er Kundry tauft. Er verlangt nun, zu Amfortas geführt zu werden, denn Gurnemanz hat ihm gesagt, heute werde der Gral noch einmal enthüllt werden. Die Scene verwandelt sich wieder in die Halle in der Gralsburg. Von beiden Seiten treten die Ritter ein, von der einen mit der Bahre, auf der der todte Titurel liegt, von der anderen wird Amfortas hereingetragen.

Ein majestätischer Todtenmarsch begleitet die Scene. Amfortas weigert sich, den Gral zu enthüllen und dadurch noch einmal vom Rande des Grabes zum Leben zurückgebracht zu werden. Er reißt die Binde von seiner Wunde und fleht die Gefährten an, ihn zu tödten, als Parsifal erscheint und ihn mit dem heilenden Speer berührt, dessen Spitze blutroth erglüht. Dann nimmt der neue König den Gral in die Hand, dessen Lichtschein sich über Alle ergießt. Eine Taube sinkt herab und schwebt über seinem Haupte. Kundry sinkt langsam entseelt zu Boden, Amfortas und Gurnemanz huldigen Parsifal, während der Chor in der Kuppel fast unhörbar von dem Wunder der Erlösung singt.

Poetische, malerische und musikalische Eigenschaften.

„Parsifal" enthüllt uns wieder eine neue Phase der Kunst Wagner's. „Lohengrin" ist eine romantische Oper, „Tristan" ein Musik-Drama oder eine „Handlung", der „Nibelungenring" wurde ein Bühnenfestspiel genannt, und „Parsifal" erhielt die Bezeichnung „Bühnenweihfestspiel". Die Erklärung ist in dem Worte selbst enthalten: während das Musik-Drama die unästhetischen Widersinnigkeiten aus der Oper vertrieben hatte, weiht „Parsifal" das Theater zu einem Kunsttempel. Rubinstein's Gedanke einer geheiligten Oper oder eines Oratoriums mit Handlung und Decorationen ist hier in einer Großartigkeit verwirklicht, an die er in seinem „Thurm zu Babel" oder „Verlorenen Paradiese" auch nicht annähernd heranreicht. Selbstverständlich verdankt Wagner seine Idee nicht Rubinstein. Der Plan seines „Jesus von Nazareth"*) reicht bis 1848 zurück und wurde der Kern des „Parsifal". Dort wird schon Nachdruck auf Magdalena's (Kundry's) Bereitwilligkeit gelegt, ihre Sünden durch Dienen zu sühnen. Auch die Fußwaschung finden wir

*) Erschien in einem kleinen Bändchen bei Breitkopf & Härtel Siehe Band 1, Seite 227.

in diesem Entwurf. Indem Wagner diese biblischen Scenen in das mystische Reich der Sage verlegte, machte er sie für das Theater verwendbar. Selbst dann fanden sich in Bayreuth noch Kritiker, die den „Parsifal" für Blasphemie erklärten, aber die große Mehrheit hegte liberalere und vernünftigere Ansichten. Das Londoner „Athenäum" faßte die ganze Angelegenheit treffend zusammen, indem es sagte, daß

„Niemand es unpassend findet, ein Gemälde der Einsetzung des Abendmahls zu betrachten, oder den in Musik gesetzten Worten des Heilands in Bach's ‚Matthäuspassion' zu lauschen. Wagner hat in den beiden ersten Acten des ‚Parsifal' die beiden Künste vereinigt." „So ehrfurchtsvoll war die Haltung der Mitwirkenden, daß viele der Anwesenden erklärten, die Scene sei der eindruckvollste Gottesdienst gewesen, den sie erlebt hätten." „Nicht ein Mensch von den Tausenden, die das Passionsspiel angesehen haben, braucht zu fürchten, daß sein religiöses Gefühl durch die Aufführung des ‚Parsifal' verletzt wird." *)

Außer aus dem Plan des „Jesus von Nazareth" entlehnte der Dichter des „Parsifal" noch Einzelheiten und Anregungen aus mehreren epischen Dichtungen und Legenden. In erster Linie muß Wolfram von Eschenbach's berühmtes Epos **) genannt werden. Eine sehr interessante Quelle ist meist übersehen worden, nämlich Bournouf's „Introduction à l'histoire du Buddhisme Indien", welche (Seite 183 bis

*) Aehnlich urtheilten die Londoner „Times", „Academy", „Saturday Review" (die das Liebesmahl eine „in höchstem Grade ehrfurchtsvolle und tief eindrucksvolle Scene" nannte) und andere Zeitungen. Trotzdem waren alle diese Blätter der Ansicht, daß „Parsifal" nicht in London aufgeführt werden könnte. Die Logik der Engländer ist in diesem Punkte eigenthümlich. In Concerten und Oratorien dürfen biblische Persönlichkeiten im Frack und weißen Handschuhen erscheinen und die Liebeslieder singen, die Haendel aus seinen weltlichen Opern in seine Oratorien verpflanzte, aber sie dürfen nicht im Theater auftreten, um ein Stück aufzuführen, dem in Bayreuth Gläubige und Ungläubige gleich aufrichtige Ehrerbietung entgegenbrachten.

**) Detaillirte Vergleiche findet der Leser in Muncker, 1:0, Hueffer, 110, und den „Bayreuther Blättern", 1891, Nr. 1. Ueber die Gralssage giebt es allein ein halbes Dutzend deutsche Bücher. Thematische Leitfaden zur „Parsifal"-Partitur" sind von Wolzogen (10. Auflage 1892), Eichberg und Kufferath geschrieben worden. Die vollständigste und werthvollste Abhandlung über „Parsifal" hat Kufferath geliefert, der die Quellen, die Dichtung und die Musik von allen Gesichtspunkten betrachtet.

187) eine buddhistische Erzählung enthält, die Wagner 1856 zum Entwurf eines Dramas veranlaßte, das den Titel „Der Sieger" führen sollte. In den Briefen an Liszt aus jenem Jahre finden wir zwei Anspielungen auf den Plan, und in einer derselben (vom 20. Juli) theilt er dem Freunde mit, er würde vielleicht eine Mittheilung über den „Sieger" erhalten, nachdem er den „Tristan" verdaut habe: „Die Idee dazu trage ich zwar schon lange mit mir herum, der Stoff zu ihrer Verkörperung ist mir aber eben erst nur wie im Blitzesleuchten angekommen, zwar für mich in höchster Deutlichkeit und Bestimmtheit, aber noch nicht so für die Mittheilung." Am 20. Mai hatte er eine rohe Skizze*) entworfen, in der Chakya-Muni, Ananda und Prakriti als handelnde Personen auftreten. Chakya-Muni wird ein Buddha, indem er wie Parsifal „durch Mitleid wissend" wird. Da wir ferner in diesem alten indischen Märchen den von Mara (Klingsor) geworfenen Speer, der in der Luft schweben bleibt, und die schönen, verlockenden Mädchen finden, so sind wir zu dem Schluß berechtigt, daß einige der für den „Sieger" geplanten Einzelheiten dem „Parsifal" einverleibt wurden.

Die Mischung von Geistesgaben, die wir Genie nennen, machte es Wagner möglich, diese verschiedenen christlichen und buddhistischen Elemente in ein Drama zu verschmelzen und von allen epischen und überflüssigen Einzelheiten zu reinigen, während die concentrirte und verkettete Handlung den Anforderungen des Theaters entsprechend in den Vordergrund gedrängt ist und die Charaktere zu Problemen für psychologische Analyse vertieft sind. So ausgedehnt die „Parsifal"-Litteratur auch schon ist, so viele Essays und Broschüren werden noch über die in diesem Drama zusammengebrachten fremdartigen Charaktere geschrieben werden. Der Einzige von ihnen, der zu der alltäglichen Welt zu gehören scheint, ist Gurnemanz, der heitere und liebenswürdige alte Ritter, der mit seinen Thaten, seinen Worten und seinem fließenden, er-

*) Abgedruckt in dem nachgelassenen Band „Entwürfe, Fragmente" u. s. w., Seite 97, 98.

wärmenden Gesang jedes Herz gewinnt. Der unglückliche Amfortas, ein moderner Philoktetes, erregt unser Mitleid, wie der verwundete Tristan es thut. Klingsor ist ein Charakter, der in einer Oper ganz unmöglich wäre und wie ihn nur das vollendete Musik-Drama schaffen kann. Sein Gesang und die Begleitung dazu sind so herb und dissonirend wie sein Charakter — zum stetigen Aerger Derer, die in der Musik nur Süßigkeiten suchen, und zum Entzücken der wahren ästhetischen Feinschmecker, die glauben, daß im Musik-Drama gerade wie im litterarischen die Wuth auch in wüthenden Tönen zum Ausdruck gebracht werden soll. Kundry, der einzige weibliche Charakter des Dramas, ist in einer „Primadonnen-Oper" einfach undenkbar. Nur im zweiten Act ist es ihr gestattet, schönen Gesang verlauten zu lassen, im ersten ist sie auf abrupte Declamation und kurze Zwischenreden beschränkt, und im letzten bleibt sie bis auf wenige kaum verständliche Töne ganz stumm. Aber wie wirkungsvoll ist trotzdem die Rolle, mit ihren fremdartigen psychischen Verwandlungen der Trägerin eines auf ihr lastenden Fluchs in die ergebene Dienerin des Grals und die liebliche, verführerische Sklavin Klingsor's, wenn sie von einer begabten Schauspielerin wie Materna, Brandt oder Malten dargestellt wird. Wie unendlich mehr beredt ist ihr Stillschweigen im letzten Act, als eine Bravourarie sein würde, wenn wir nicht etwa nur der Musik wegen in's Theater gehen, in welchem Falle wir lieber in den Concertsaal gehen sollten*). Der Verfasser von „Höllenbreughel als Erzieher", das vor ein Paar Jahren in Deutschland so großes Aufsehen machte, hat eine sinnreiche

*) Es ist schwer, eine ideale Kundry zu finden, d. h. eine Sängerin, die die im zweiten Act erforderliche Schönheit mit der im ersten und zweiten Act nothwendigen Schauspielerkunst verbindet. Wenn man nicht Beides haben kann, so ist es besser, die Schönheit zu opfern. So scheint wenigstens Wagner gedacht zu haben. Als er Fräulein Brandt aufforderte, die Rolle zu übernehmen, war sie hocherfreut, bezweifelte aber ihre Befähigung, weil im Personenverzeichniß Kundry als ein junges Weib von berückender Schönheit bezeichnet ist. „Lassen wir die Schönheit aus dem Spiel," unterbrach sie der Meister, „ich brauche eine gute Schauspielerin und das sind Sie, den Rest besorgt die Schminke."

Theorie aufgestellt*), um Kundry's Unterwerfung unter Klingsor's Willen und ihre hysterischen Handlungen im Allgemeinen zu erklären, indem er sie zu einem Opfer des Hypnotismus oder Mesmerismus macht, wie er von den indischen Fakirs und modernen Physiologen ausgeübt wird. Was könnte wohl wissenschaftlicher und moderner sein, als Kundry's Benehmen, wenn wir es in diesem Lichte betrachten? Die Theorie des Hypnotismus paßt auf sie in jeder Einzelheit in wunderbarster Weise.

Der Held des Trauerspiels besitzt die charakteristischen Eigenschaften Lohengrin's und Siegfried's. Seine Mission ist es, Leiden zu lindern und Erlösung zu bringen. Im wilden Wald und ohne Kenntniß der Welt aufgewachsen, besitzt er Siegfried's Naivität und gleichfalls dieses Helden unbeugsame Kühnheit, die er in dem Kampf mit den Rittern in Klingsor's Garten an den Tag liegt. Seine „tragische Schuld" liegt in seiner Unkenntniß des Mitgefühls, des Mitleids, der höchsten aller Eigenschaften der Seele. Er zeigt das erst, indem er muthwillig den Schwan tödtet, und später, als er die Qualen des verwundeten Königs beobachtet, ohne gerührt zu werden. Der psychische Gipfelpunkt des Trauerspiels liegt in dem Augenblick, wo das Mitleid zuerst in seiner Seele erweckt wird, als nämlich Kundry's langer Kuß ihn hellsehend macht und das anfänglich wollüstige Gefühl durch das neugeborene Mitleid plötzlich in bitteren Schmerz über das Schicksal und die Leiden des Königs verwandelt wird.

Indem er diese Aenderung in Parsifal's Charakter von dem plötzlich empfundenen Gefühl des Mitleids ableitet, folgt Wagner Schopenhauer, der erklärt**): „Mitleid ganz allein ist die wirkliche Basis aller freien Gerechtigkeit und aller echten Menschenliebe. Nur sofern eine Handlung aus ihm entsprungen

*) „Bayreuther Fanfaren" von Ferdinand Pfohl, eine vorzügliche Broschüre über die späteren Bayreuther Festspiele, mit vielen werthvollen Bemerkungen über „Parsifal", „Tristan" und die Meistersinger". Jeder Sammler von Werken über Wagner sollte dieses besitzen.

**) „Grundlage der Moral", Seite 208.

ist, hat sie moralischen Werth." Es ist indessen lächerlich, aus diesem Grunde zu behaupten, wie Manche es gethan haben, „Parsifal"*) sei „der in Musik gesetzte Schopenhauer". Mitleid für Menschen und Thiere ist der Grundstein der buddhistischen Ethik und ist in der christlichen nicht ganz unbekannt. Schopenhauer hob nur die Wichtigkeit des Mitleids, besonders auch Thieren gegenüber, hervor. Wagner war ein viel zu geschickter Dramatiker, um Schopenhauer oder irgend einen andern Philosophen in Musik zu setzen. Seine Dramen haben einen philosophischen Hintergrund, der sich aber auf der Bühne nicht hervordrängt, sondern nur beim Studium der Dichtung erkennbar wird.

Für die Mehrheit der Zuschauer ist „Parsifal" in erster Linie oder sogar ganz ein malerisches Drama mit Musik, und als solches kommen ihm wenige Bühnenwerke gleich. Die Construction der Handlung ist außerordentlich geschickt ausgeführt und verräth in der kleinsten Einzelheit die Meisterhand, die in lebenslänglicher Praxis werthvolle Erfahrungen gesammelt hat. Die Tableaux gehören zu den schönsten, welche die menschliche Phantasie erdacht hat: die erste Scene, wo Gurnemanz und die Knappen unter dem, seine Aeste weithin streckenden Baume schlafen; der Zug mit dem kranken König auf der Bahre; die Gruppe, die sich um den verwundeten Schwan schaart; die wunderbare Verwandlungsscene, wo Parsifal und Gurnemanz zu wandern scheinen und der Wald langsam verschwindet, eine Höhle sich in dem Felsen öffnet und sie auf einen Augenblick verbirgt, worauf sie anscheinend einen Abhang ersteigen, bis sie unter dem Geläut der Glocken

*) Ueber die Etymologie des Wortes „Parsifal" ist in pedantischer und ganz überflüssiger Weise viel herumgestritten worden. Wagner folgte Görres, als er es von dem arabischen „Parsi Fal", der reine Thor ableitete. W. Hertz warf ein, es gebe kein arabisches Wort „Fal", das Thor bedeute. Eichberg macht darauf aufmerksam, daß in der Sprache von Cornwallis „fal" soviel wie Kerl und „fall" schlicht bedeutet. Aber was macht es aus, ob das Wort aus dem Arabischen, Chinesischen, aus Cornwallis oder dem Volapük stammt? „Parsifal" ist eine dramatische Dichtung, nicht ein philosophisches Essay, und ein dramatischer Dichter unterliegt nicht den Gesetzen der Etymologie, er kann sogar Böhmen an das Meer verlegen, wenn ihm das paßt.

die mächtige Halle betreten, in die das Licht durch die Kuppel strömt; dann im zweiten Act die unheimliche Scene in Klingsor's Thurm, die einen scharfen Contrast zu der folgenden bildet, in der wir die lieblichen Gruppen der Blumenmädchen gewahren; der über Parsifal schwebende Speer; der plötzliche Zusammenbruch der Burg und die Verwandlung des bunten Blumengartens in eine öde Wüste mit kahlen Bergen im Hintergrund; im dritten Act die blumige Aue; Parsifal's Rückkehr; die Fußwaschung und die Taufe; und, als Krönung des Ganzen, das Schluß-Tableau, wo die in rothe und weiße Gewänder gekleideten Ritter an zwei halbkreisförmigen Tafeln sitzen und sich ehrfurchtsvoll verbeugen, als ihr neuer König die Krystallschale enthüllt und sanft hin und herschwingt, während ein blendender Lichtstrahl auf den Gral herabfällt und ihn in purpurnem Glanze leuchten läßt und gleichzeitig die Taube sich herabsenkt und über Parsifal's Haupte schwebt — das sind Alles Scenen, die nur einem malerischen Genie allerhöchsten Ranges entspringen konnten. Der Enthusiast, der ausrief, die Möglichkeit solcher Scenen setzte die vollständige Entwicklung der christlichen Malerei voraus, mag von seiner Begeisterung hingerissen worden sein, aber sicher ist es, daß alle die erwähnten Scenen, durch Augenblicksphotographie fixirt und gestochen, Bilder liefern würden, auf die ein Leonardo, Raphael oder Makart stolz sein könnte*). Die Anschaulichkeit, mit der diese Scenen in der Dichtung skizzirt sind, ist wahrhaft bewunderungswürdig.

*) Die decorativen Probleme, die Wagner's Dramen und besonders „Parsifal" den Maschinisten und Zimmerleuten stellten, waren höchst schwieriger Art und bezeichnen eine neue Aera in ihrer Kunst. Der (scheinbare) Gang durch das wechselnde scenische Panorama bildete einen durchaus neuartigen Effect und ein noch nicht dagewesenes Problem, während der plötzliche Wechsel von dem Blumengarten zu der Wüste noch überraschender ist als der von der Venus-Grotte zu dem Wartburg-Thal im „Tannhäuser". Einige dieser decorativen Effekte machen die Anwendung der neuesten wissenschaftlichen Apparate nothwendig, so wird zum Beispiel das langsame Erglühen des Grals dadurch erzielt, daß die Schale durch zwei, für den Zuschauer unsichtbare Drähte in ein elektrisches Glühlicht verwandelt ist. Der schwebende Speer ist an einem Draht mit Ringen und feinen Fäden befestigt, die leicht reißen, wenn Parsifal die Waffe ergreift.

Eine Scene wurde auch von unparteiischen Richtern vielfach getadelt, nämlich die riesige Größe und die grellen Farben der tropischen Blumen im zweiten Act. Wagner hatte aber seine Gründe, den Maler Joukowsky die Scene in dieser Weise entwerfen zu lassen. Er sagt über die Costüme (X, 390), daß sie

„in Uebereinstimmung mit dem Zaubergarten Klingsor's selbst erfunden werden mußten, und nach vielen Versuchen mußte es uns erst geglückt erscheinen, des richtigen Motivs für diese, der realen Erfindung unauffindbare Blumenmächtigkeit uns zu versichern, welche uns die Erscheinung lebender weiblicher Wesen ermöglichen sollte, die dieser zaubergewaltigen Flora wiederum wie natürlich entwachsen zu sein schienen."

Welchen Worten ich hinzufügen möchte, daß die durch die riesige Größe und die hellen Farben dieser „spanischen" Blumen erzeugte Illusion so vollständig war, daß die kräftigen deutschen Mädchen in zierliche Andalusierinnen verwandelt schienen, was der ganzen Scene einen feen- und geisterhaften Anblick verlieh, wie wir ihn in dem Garten eines Zauberers vermuthen würden. Die tropische Größe und Ueppigkeit der Blumen verschärfte ferner den Contrast mit der öden Wüste, in die sich der Garten plötzlich verwandelt, wenn Parsifal mit dem heiligen Speer das Zeichen des Kreuzes macht und die Zauberkraft Klingsor's vernichtet. Und ein dritter Grund für die Größe der Blumen ist in der Vorschrift enthalten: „Die Mädchen liegen als verwelkte Blumen am Boden umhergestreut."

Sicherlich hat niemals ein Dramatiker Scenen und Effecte erdacht, welche die Mitwirkung der Musik dringender erheischten. Nur ein Musiker hätte diese Dichtung schreiben, nur ein Dichter sie in Musik setzen können. In einer Hinsicht wenigstens ist „Parsifal" das vollkommenste Musikdrama Wagner's. Mit Ausnahme des Charfreitags-Zaubers und des Chors der Blumenmädchen enthält die Partitur kaum eine Seite, die ohne die empfindlichste Schädigung im Concertsaal aufgeführt werden könnte, und selbst jene beiden Scenen verlieren die Hälfte ihrer Reize, wenn sie aus ihrem Rahmen gerissen werden. Vom Standpunkt des Concert-

unternehmers mag das als ein Mangel betrachtet werden, aber „Parsifal" wurde eben nicht für solche Leute geschrieben. Wie Dr. Riemann bemerkt hat:

„Wagner's Musik soll nicht für sich wirken, sondern in Verbindung mit der Dichtung und Scene. Wer die Großartigkeit dieses Gedankens, welcher einen Verzicht auf billige Wirkungsmittel zu Gunsten einer einheitlichen Gestaltung des dramatisch-musikalischen Kunstwerkes bedeutet, nicht verstehen will, dem ist nicht zu helfen."

Eine vorzügliche Illustration für die wunderbare Weise, in der dramatische Handlung und Decorationen die Macht der Musik verstärken, liefert der Augenblick, wo Klingsor seinen Speer nach Parsifal schleudert. Während die Waffe durch die Luft fliegt, bleibt das Orchester still bis auf die Harfen, die ein schnelles, durch drei Octaven aufsteigendes „Glissando" spielen. Im Concertsaal würde das wie ein billiges Virtuosenkunststück erscheinen, während im Musikdrama jeder Zuhörer durch die Angemessenheit dieser einfachen musikalischen Begleitung des fliegenden Speers tief ergriffen wird.

„Parsifal" hat drei Orchester-Vorspiele, drei dieser bewundernswerthen Stimmungsbilder, die in dem Zuhörer die richtige Gemüthsstimmung für die kommenden Ereignisse erzeugen sollen und daher im Concertsaal ebenso wenig am Platze sind wie die Theile, in denen sich der dramatische Gesang zum Orchester gesellt. Das Vorspiel zum ersten Act giebt uns einen Vorgeschmack der feierlichen und ekstatischen Gefühle, die der Gral erweckt, und der Reue des sündigen Amfortas. Liebe, Glaube und Hoffnung sind seine Themen*), und es ist hauptsächlich aus den Abendmahl-, Gral- und Glauben-Motiven aufgebaut, die im Verlauf des Dramas so häufig wiederkehren.

Wir können von den zahlreichen Passagen des ersten Actes, die zur Besprechung einladen, nur ein paar erwähnen, und da das Urtheil eines vollständig oder theilweise Bekehrten oft mehr Gewicht hat als die Lobpreisungen eines Anhängers,

*) Siehe Wagner's eigene Analyse dieses Vorspiels in „Entwürfe" 2c. Seite 106 und 107.

so wollen wir anführen, was Ehlert über eine derselben zu sagen hat, nämlich über Gurnemanz' langen Monolog, in dem uns das Drama erklärt wird. Ehlert stellt in Abrede, daß die Scene zu lang ist, wie behauptet worden ist:

„Wie das aus scheinbar ungezählten Instrumenten zur Sache redet, gleich einer Parlamentsdebatte, wo jeder vom Platze spricht! Wie die Motive, namentlich das „Zaubermotiv Klingsor's" ich möchte sagen phonographiren, daß man meint, nicht Töne, sondern bestimmte Worte zu hören!*) Lang mag das sein, langweilig nicht."

Eine der rührendsten Episoden des ersten Acts ist die Aufregung, die dem Tödten des Schwanes folgt. Während einer der Knappen den Pfeil aus der Brust des verendenden Vogels zieht, schilt Gurnemanz in bitteren Worten Parsifal für seine That:

„Unerhörtes Werk!
Du konntest morden? Hier im heil'gen Walde,
Deß' stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
Grüßten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen, was sangen die Vöglein dir?
Was that dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
Mit ihm zu kreisen über dem See,
Den er so herrlich weihte zum heilenden Bad:
Dem staunte'st du nicht, dich lockt es nur,
Zu wild kindischem Bogengeschoß?
Er war uns hold: was ist er nun dir?
Hier — schau her! — hier trafst du ihn:
Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel:
Das Schneegefieder dunkel befleckt, —
Gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
Wirst deiner Sündenthat du inne?
Sag' Knab'! Erkennst du deine große Schuld?
Wie konntest du sie begeh'n?"

Ich bin überzeugt, daß mancher gedankenlose Jäger harmloser Thiere wie Parsifal seinen Bogen zerbrechen und seine Pfeile von sich werfen würde, wenn er dieses Gedicht

*) Die Worte, die ich gesperrt gesetzt habe, deuten an, daß Ehlert plötzlich Aufklärung über den dramatischen Werth der Leitmotive erhalten hatte. Es ist niemals zu spät zum Lernen. Gerade dieser beredten Bestimmtheit des Orchesters und der Gefühle wegen verwendete Wagner die Leitmotive.

gelesen hätte. In dem „gebrochenen Auge" haben wir wieder eine Erinnerung an das eine Thier, das Wagner in seiner Jugend tödtete. Auch im Orchester hören wir klagende, gebrochene Anklänge an die Schwan-Harmonieen aus „Lohengrin". In der ganzen dramatischen Litteratur findet sich Nichts, was realistischer, Mitleid erregender oder pathetischer wäre, als diese Schwan-Scene im „Parsifal".

Eine andere Gefühlsklimax bildet in diesem Act die Wandelscene mit ihren anschwellenden Wellen von Orchestertönen, in denen verschiedene Motive aus der Erinnerung und der Vorempfindung in anregender Weise verwoben sind, so tief anregend, daß selbst die feindselige Feder Ludwig Speidel's gezwungen war zu schreiben: „Diese Musik hörend, hat man das lebhafte Gefühl, es müsse irgend etwas Merkwürdiges und Wunderbares in der Welt vor sich gehen*)."

Von der religiösen Erhabenheit des Schlusses dieses und des letzten Actes kann die Feder auch nicht den Schatten einer Idee geben. Das feierliche Läuten der Glocken, der andächtige Gesang der Ritter, welcher von dem unsichtbaren Chor der Jünglinge in der Galerie und schließlich von den Knabenstimmen im höchsten Gipfel der Kuppel aufgenommen wird, dann die Enthüllung und das Erglühen des Grals unter einem Heiligenschein köstlicher Orchester-Harmonieen — das

*) Spätere Verfasser von Musikdramen, denen Fehler nachgewiesen werden, werden vielleicht Trost daraus schöpfen, daß der größte Regisseur, den die Welt gekannt hat, sich in seinem letzten und reifsten Werke verrechnete. Die Musik für die Wandelscene im ersten Act erwies sich als zu kurz, und man mußte zu Wiederholungen greifen. Im dritten Act ließ man die Musik, wie sie war, aber die Wandelscene wurde ausgelassen. Eine der Arbeiten, mit denen sich Wagner während der letzten Monate seines Lebens beschäftigte, war die Vorbereitung neuer und richtiger Decorationen für diesen Act. Noch andere Einzelheiten im „Parsifal" waren Experimente. Titurel blieb im letzten Act stumm, und die Farbe der Gewänder der Ritter blieb lange im Zweifel, bis man sich für blau und roth entschied. Die Tricots der Blumenmädchen ließen ihre Zehen erkennen, was einen Berliner Kritiker in Entsetzen versetzte; er gestand, niemals einen weiblichen Fuß gesehen zu haben und in seinen Erwartungen getäuscht worden zu sein! Zweifelsohne beging Wagner einen bösen Irrthum, als er keine kleinfüßigen Andalusierinnen importirte, wie die Handlung sie fordert.

kann alles nicht beschrieben werden*). Es ist interessant, in's Gedächtniß zurückzurufen, daß Wagner mit diesem Arrangement der Chöre auf einen Gedanken zurückfiel, den er bei einer Aufführung seines frühen Werkes „Das Liebesmahl der Apostel" zur Anwendung brachte.

„Zwei feierliche Gottesdienste der römisch-katholischen Kirche, durch ein Alhambra-Ballet von einander getrennt," war die Definition, die ein schnippischer englischer Journalist vom „Parsifal" gab. Paul Lindau war poetischer, indem er diese Mischung von Mitleid und Sinnlichkeit mit der Vereinigung von Weihrauch mit dem Duft der Rosen verglich. Aber selbst im zweiten Act allein haben die Contraste die Lebhaftigkeit, über die nur Wagner verfügt: das unruhige Vorspiel führt zu den unheimlichen Zauberei-Dissonanzen und der Hypnotisirung der hysterischen Kundry, der wieder die verführerische Sinnlichkeit der Liebesscene im Blumengarten folgt. Giebt es im ganzen Reich der Tonkunst Etwas, was dem sinnlichen Reiz dieses Lockliedes der Blumenmädchen gleichkommt? Es ist so frisch und ursprünglich wie der verführerische Chor der Sirenen im „Tannhäuser" und der Gesang der Rheintöchter im ersten und im letzten der Nibelungen-Dramen, und es ist gleichzeitig ein Wunder musikalischer Construction. Solisten im Einzelgesang, Solisten in Gruppen von Dreien und zwei Chöre in dreitheiligen Harmonieen wechseln in Angriffen auf den „reinen Thoren" Parsifal ab; erst tadeln sie ihn für die Tödtung ihrer ritterlichen Liebhaber, nachdem aber seine Haltung ihre Furcht gehoben hat, versuchen sie Alle der Reihe nach seine Gunst für ihre Reize durch süße Worte und Liebkosungen zu gewinnen. Nach ihrem gruppenweisen Verschwinden und ihrer Wiederkehr als Blumen ist ihr Gesang von einschmeichelndster

*) Die Glocken waren bei dem ersten Festspiel leider ein Fehlschlag. Ihre Klänge sollten auf einem für den Zweck besonders construirten Hammerclavier hervorgebracht werden. Bei den späteren Festspielen wurde eine große Verbesserung erzielt, indem man die Töne von Tamtams mit Strähnen verband, die aus je sechs zusammengewundenen Pianosaiten bestanden, aber absolute Vollkommenheit ist noch nicht erreicht worden.

Anmuth, durchdrungen von betäubendem, vom Orchester erzeugten Duft. Und das Bemerkenswertheste an dieser orientalischen Verführungsscene ist, daß auch nicht eine Spur von Gemeinheit oder roher Sinnlichkeit in den lockenden Schmeicheleien der Blumenmädchen zu finden ist. Wir befinden uns im Reiche der Feen, und Klingsor's Houris sind blos lebendige Blumen, deren Liebeswerben so unschuldig ist wie die Tändeleien von Schmetterlingen mit Rosen*).

Kundry, die Verführerin, hat nach diesem orientalischen, polygamischen Liebesgetändel keine leichte Mühe, Parsifal und die Zuschauer von ihren überlegenen Reizen zu überzeugen. Bei den Zuschauern mag es ihr gelingen, denn die Scene enthält bis zu dem langen Kuß hinreißende Musik, aber Parsifal wird nicht einmal durch die List überwunden, mit der Kundry ihm den gefahrbringenden Kuß der Liebe unter dem Mantel des letzten Kusses der sterbenden Mutter, den ihre Lippen ihm spenden sollen, anbietet. Es ist ein feiner Zug der Psychologie der Liebe, ein dramatisches Meisterstück.

Das prachtvolle Vorspiel zum dritten Act schildert Parsifal's langes, hoffnungsloses Suchen nach der Gralsburg, zu dem Kundry's Fluch ihn verurtheilt hatte. Trostlosigkeit und Verzweiflung beherrschen die Stimmung, während hin und wieder kurze Erinnerungen an den Fluch und die Vorwürfe des Mädchens, sowie eine prophetische Anspielung auf Titurel's Grabmusik durchbrechen. Dieses Vorspiel ist ein Wunder von zarter und geläuterter Instrumentirung und von lebendiger Stimmungsmalerei. Als Parsifal endlich den

*) Man lese Wagner's eigene Bemerkungen (X, 384—385) über das „Kindlich Naive" dieser Scene, der „jedes aufreizende Element sinnlicher Verführung" gänzlich abgeht, was theilweise durch Vermeidung „des leidenschaftlichen Accents, durch welche jede melodische Linie durchbrochen zu werden pflegt," erreicht wurde. „Ich glaube nicht," fügt er mit verzeihlichem Stolz hinzu, „daß ein ähnlicher Zauber des anmuthigst Mädchenhaften durch Gesang und Darstellung, wie er in der betreffenden Scene des „Parsifal" von unseren künstlerischen Freundinnen ausgeübt wurde, je sonst wo schon zur Wirkung kam." Er hatte große Freude an dieser Scene, für die er sich sechs Primadonnen gesichert hatte, mit einem eigenen Chormeister, H. Porges, der hinfort der „Blumenvater" hieß.

Gral gefunden hat und vor Gurnemanz tritt, erkennt ihn der alte Ritter anfangs nicht, weil der Helm sein Antlitz verbirgt; der Zuschauer kennt ihn aber sofort an dem sein Auftreten begleitenden Parsifal-Motiv, wenn dieses auch hier in Moll und eine geheimnißvolle Klangfarbe gekleidet ist, die an den Tarnhelm der Nibelungen erinnert. Der Rest dieser Scene ist ein köstlicher Strom ununterbrochener Orchester- und Vocal-Melodie: Parsifal's Salbung, mit Gurnemanz inbrünstigem Segen; die Erlösung Kundry's, vor Allem aber die duftige Blumenwiesenmusik, der „Charfreitag-Zauber", der sogar in unsere Concertsäle gedrungen ist. Der dieser Episode zu Grunde liegende poetische Gedanke ist ebenso schön wie die Musik. Nachdem er Kundry getauft hat, ruft Parsifal aus: „Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!" und Gurnemanz erklärt, daß die Natur an diesem Tage lächelt, statt zu trauern, weil die Thränen reuiger Sünder die Felder mit heiligem Thau benetzt haben, weshalb alle Geschöpfe jubeln.

Wieder wird das Geläute der Glocken hörbar, und noch einmal führt Gurnemanz Parsifal nach der Halle. Ein Todtenmarsch voll tragischem Kummer ertönt aus dem Orchester, als die Ritter die Bahre hereintragen, auf der Titurel's Leiche liegt, während von der anderen Seite Amfortas und der Gral hereingebracht werden*). Titurel's Todtenmarsch ist wehklagender als der Siegfried's, (in dem die heraufbeschworenen heroischen Klänge die Klagen beinahe übertönen), und das feierliche Geläut der Glocken verstärkt die Melancholie. Der antwortende Chor der Ritter, die Frage: „Wen berget ihr im düft'ren Schrein?" mit der

*) Wie Charles Dudley Warner so schön sagt, sind hier „die durch Farben und Gruppirung erzeugten Effecte wunderbar, und für Augen, die mit den Gemälden der alten Meister aus der heiligen Geschichte vertraut sind, bildet fast jede Figur und jedes Gewand eine Erinnerung an lieb gewordene Genossen. Die engelgleiche Lieblichkeit der Träger des Schreins aber übertrifft jedes Gemälde, wie das Leben seinen Nachbildungen überlegen ist." Hatte Wagner doch Recht, als er sagte das Musik-Drama werde eines Tages die Stelle der Malerei und Plastik einnehmen?

Antwort der anderen Gruppe, daß es Titurel, der einstige König, ist, besitzen eine eigenthümliche, antike Feierlichkeit, die an Aeschylos erinnert*). Und weder bei Aeschylos, noch bei einem anderen Dichter finden wir etwas Schrecklicheres und Ueberwältigenderes als die heftige, drohende Forderung: „Du mußt! Du mußt!" mit der die Ritter sich um den unwilligen Amfortas drängen, um ihn zu zwingen, den Gral zu enthüllen.

Nichts ist bemerkenswerther in „Parsifal" als die Bedeutung, die dem Chor verliehen wird, und die mannigfachen Formen, die er annimmt. Ich setzte in dem Capitel über die „Meistersinger" auseinander, daß Wagner in jenem Drama sein übertriebenes Vorurtheil über die Verwendung des Chors im Musikdrama überwand und für die Auslassung desselben in der Tetralogie dadurch sühnte, daß er Chöre schrieb, wie sie nie zuvor auf der Bühne gehört worden waren. Wir finden dort jede denkbare Form von Chören: feierliche Choräle, lustige Gesänge scherzender Lehrjungen, einen in Musik gesetzten Volksauflauf, komische Lieder der Zünfte und den erhabenen Erguß des versammelten Volkes. Im „Parsifal" wird diese Mannigfaltigkeit noch erhöht; hier hören wir die engelhaften Knabenstimmen in der Kuppel, die in ihrer melodischen und harmonischen Einfachheit und Reinheit an die Palestrina'sche Musik des siebzehnten Jahrhunderts erinnern; den frommen Gesang der zum Abendmahl versammelten Ritter; die eben erwähnten antwortenden und drohenden Chöre und die wunderbarsten und neuartigsten von allen: die Chöre der Blumenmädchen, in denen Wagner wieder seine staunenswerthe Originalität bewiesen hat. In dieser Blumenmädchen-Scene stehen wir dem Opernchor der Zukunft gegenüber,

*) Anton Seidl machte mich auf die außerordentlich interessante Thatsache aufmerksam, daß Wagner ursprünglich die Absicht hatte, diese antwortenden Chöre in der „Götterdämmerung", unmittelbar vor der Erhebung von Siegfried's Leiche auf den Scheiterhaufen, zu verwenden. (Man sehe die ursprüngliche Form des Dramas, „Siegfrieds Tod", II, 299: „Wer ist der Held, den ihr erhebt" u. s. w.). Er bewies sein gewöhnliches dramatisches Geschick, als er sie dort ausließ und, **mutatis mutandis**, im „Parsifal" zur Anwendung brachte.

in dem die Schönheiten des Ensemble-Gesangs bewahrt sind, während wir gleichzeitig Wagner's Ideal erkennen, das keine Wiederholung von Worten und kein sinnloses Untereinandermengen des Textes gestattet, sondern verlangt, daß jedes Mitglied des Chors ein selbstständiger Schauspieler sein soll. Componisten finden hier Stoff für stundenlanges Nachdenken.

Die Thatsache, daß mehrere der poetischen (und daher auch der musikalischen) Züge in „Parsifal" aus einer früheren Periode des Lebens des Componisten stammen, erschwert die Antwort auf die Frage, ob Wagner's Schaffenskraft bis in seine letzten Jahre ihre Frische und Kraft behielt. Zweifelsohne kommen die meisten der „Parsifal"-Motive in ihrer Originalität und klar verständlichen Andeutung der Gefühle denen der früheren Dramen gleich; ebenso ist es sicher, daß er in dieser Partitur die geheimnißvolle Wissenschaft und Kunst der Harmonie und Modulation durch neue Combinationen bereicherte, welche die Gefühle auf das Tiefste bewegen; ferner steht es fest, daß er in keinem anderen Werke sein staunenerregendes Geschick im Entwickeln, Verbinden und Verflechten von Motiven und im Coloriren derselben mit Orchesterfarben, wie kein anderer Componist sie auf seiner Palette gehabt, in großartigerer Weise an den Tag gelegt hat. Die Schlußscene des „Parsifal" — die letzte Musik, die er geschrieben, — macht den Eindruck, als sollten alle frühere Farben durch gesättigte Lebhaftigkeit übertroffen werden. Nur das tiefe Himmelblau des mittelländischen Meeres oder der Himmel, der sich über Spanien wölbt, kann uns einen Begriff von dieser ätherischen Pracht und diesem Glanze des Orchesters geben.

Generationen werden vergehen, ehe das musikalische Publicum verstehen wird, welcher Reichthum an musikalischem Stoff in dieser Partitur aufgespeichert liegt. Die dramatischen und malerischen Schönheiten des Werkes überwältigen den Zuschauer sofort, aber die Musik muß wiederholt gehört werden, ehe sich alle ihre Wunder uns enthüllen. Ein Berliner Kritiker verglich diese Musik passend mit der

Raphael'schen Madonna, die auf den ersten Blick einen Hintergrund von Wolken zu haben scheint, während bei näherer Betrachtung die Wolken sich in Engelsköpfe auflösen*).

Parsifal-Kritiker.

Wer später einmal eine humoristische Geschichte der Musik schreiben will, wird in den Urtheilen über „Parsifal" eine weniger reiche Ernte finden, als in denen über die „Nibelungen", wenn auch das Feld ebenso groß ist. Einige Körner sind aber werth, gesammelt und erhalten zu werden. Zehn Tage vor der ersten Aufführung in Bayreuth schrieb der Wiener Franz Hille einen Artikel mit der Ueberschrift: „Richard Wagner — kein Musiker." Ein anderer Sachverständiger Namens Schrattenholz, der kluger Weise gewartet, bis er das Werk gehört hatte, nannte „Parsifal" „eine Wüste mit einigen Oasen" und sagte von den Tönen, die Kundry ausstößt, als Klingsor sie hypnotisirt: „Solche Naturlaute läßt man sich wohl von einem der Vivisection unterzogenen Hunde gefallen — als Aeußerungen künstlerischen Wollens sind sie einfach lächerlich." Alfred von Mensi wurde durch die „Parsifal"-Motive an „Clavierstimmen mit Hindernissen" erinnert. Derselbe Kritiker war eine von zwei Leuchten, welche die brillante Entdeckung machten, die „Parsifal"-Dichtung sei voll von gewöhnlichen plumpen und groben Allitterationen, während sie in Wahrheit fast gar keine Allitterationen enthält**). Max Kalbeck nannte Wagner:

*) Es ist zu befürchten, daß ein großer Theil dieser schönen Musik geopfert werden wird, wenn „Parsifal" den nach Geschäftsgrundsätzen betriebenen Opernhäusern ausgeliefert wird, denn obgleich der Zahl der Tacte (4347) nach dieses Werk Wagner's kürzeste Partitur ist (ausgenommen „Rheingold", das 3905 Takte hat, während der „Holländer" 4432 enthält, wie ein Mitarbeiter der Londoner „Musical Times" vom 1. November 1883 constatirte) so ist doch der größte Theil der Musik so feierlich und langsam, daß mehr Zeit als gewöhnlich in Anspruch genommen wird. Der erste Act allein dauert ein und dreiviertel Stunden, ich habe aber Niemanden in Bayreuth getroffen, der ihn zu lang gefunden hätte.

**) Tappert: „Für und wider Parsifal," Berlin, 1882, T. Barth, Seite 22. Man sehe auch Seite 14, wo man eine amüsante Liste von

„ein großes musikalisches Talent ohne eigentliche Originalität der Erfindung". Er ist „kein großer Künstler, sondern ein Vereinsmeier, Reclameheld, Ränkeschmied, Scandalmacher und Sectirer". Ein anderer Max — Herr Schönau — meint, Wagner habe mit dem „Parsifal" bewiesen, daß er „auch an musikalischem Können alle lebenden Componisten ungefähr soweit überragt, wie er selbst von Mozart überragt wird."

Der bekannte Kunstkritiker Wilhelm Lübke scheint in Bayreuth grauenvolle Erfahrungen gemacht zu haben. Hier folgen einige der Sachen, die er im „Parsifal" entdeckte:

„Eine Auflösung der gesunden Kunstprincipien"; einen „Mangel an wirklicher Dramatik"; eine „endlose Oede trostlosen psalmodischen Recitirens". Parsifal selbst „ist ein impotenter Betbruder"; das Drama bietet eine Religiosität dar, „deren Taumelwirkungen etwa auf hysterische Damen und blasirte Weltmänner berechnet sind". Die Leitmotive sind „musikalische Steckbriefe". „Mit Widerwillen" wendet sich Herr Lübke von einer Erscheinung ab (Bayreuth), „welche das Werk künstlerischer Schöpferkraft in die tiefe Sphäre industrieller Reclame herabzieht". „Was würden Lessing und Herder, Goethe und Schiller sagen, wenn sie ihr Volk von solcher Geistesumnachtung bedroht sähen?"

Kein Wunder, daß Lübke geneigt war, Wagner zum „Doctor der Kakophonie" vorzuschlagen. Er vergaß nur Eins: das bewährte alte Sprichwort, das von dem Schuster und seinem Leisten handelt.

Joseph Bennett erwähnt in seinen Briefen an den Londoner „Telegraph" mit unverhehlter Freude, daß vor der zweiten Aufführung „ein gefälliger Beamter mit seinem Bleistift mehrere graziöse Kreise auf dem Theaterplan ausführte und mir mittheilte, daß alle Sitze innerhalb der Linien zu meiner Verfügung ständen." Das war sicherlich ein guter Grund zum Frohlocken, um so mehr als Herr Bennett den Stoff „wahrhaft peinlich" und die Musik „zusammengestückelt, unverbunden, flüchtig . . . außergewöhnlich ermüdend und unbefriedigend" fand. Außerdem war er überzeugt, daß die Engländer „wenigstens ‚Parsifal' niemals in ihrer Mitte dulden würden".

Der englische Erzphilister läßt uns also auch bei dieser letzten Gelegenheit nicht im Stich, wenn der Verfasser der

Schmeichelnamen findet, mit denen Wagner von den „Kritikern" belegt wurde.

humoristischen Geschichte aber nach seinen deutschen Collegen sucht, die früher so amüsant waren, so wird er viel schlimme Enttäuschungen erleben. Selbst Speidel, Ehlert, Lindau und Hanslick waren nicht, was man von ihnen erwarten durfte, sondern machten die Hoffnungen ihrer Bewunderer zu Schanden. Speidel machte noch einen verzweifelten Versuch, witzig zu sein, indem er Wagner einen „Wahnfriedrich" nannte, dann brach er völlig zusammen und gestand ein: „Seit der ersten Aufführung des ‚Lohengrin' sind wir nicht mehr in der Lage gewesen, von Wagner Löbliches zu sagen. Heute zwingt uns die Sache, dem harten Wort der Verwerfung auch die Anerkennung gegenüberzustellen." Mit anderen Worten: der berühmte Ludwig Speidel, der für einen der größten deutschen Kritiker des neunzehnten Jahrhunderts gilt, sagt uns, er habe in „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung", „Tristan" und den „Meistersingern" Nichts gefunden, was ein Wort des Lobes verdiente! Hier erscheint uns das Wunderbare selbst in Wagner's Feinden: wenn ihnen ihre bewußte Komik versagt, werden sie unbewußt komisch.

Die erste Aufführung.

Am Abend vor der ersten Aufführung des „Parsifal" fand in dem in der Nähe des Theaters liegenden Restaurant ein Bankett statt, an dem alle Künstler theilnahmen. Im Laufe des Abends hielt Wagner eine Rede, in der er mit tiefer Dankbarkeit der Freunde gedachte, die ihm in so großmüthiger Weise zur Seite gestanden, ganz besonders seines königlichen Beschützers, ohne den auch dieses zweite Festspiel unmöglich gewesen wäre. Er schloß mit einem Toast auf Liszt, den er mit sich selbst für identisch erklärte: „Franz Liszt ist mit mir Eins." Als er nach dem Bankett sich zum Fortgehen rüstete und schon den Ueberzieher angezogen hatte, drehte er sich noch einmal um und machte mit dem Hut in der Hand einige Bemerkungen, die mit den Worten schlossen: „Wenn Ihr nicht Alle verrückt werdet, so ist unser Zweck verfehlt."

Die erste Aufführung am 26. Juni war vollkommener, als irgend eine der „Nibelungen"-Aufführungen im Jahre 1876 gewesen war. Unter den Darstellern befanden sich Materna, Winkelmann, Reichmann, Scaria, Hill und Kindermann, welche der Reihe nach die folgenden Rollen innehatten: Kundry, Parsifal, Amfortas, Gurnemanz, Klingsor und Titurel. Alle leisteten als Sänger wie als Darsteller Vorzügliches. Besonders Scaria zeichnete sich aus, indem er mit beinahe noch nicht dagewesener Kunst die wunderbaren Schönheiten des Wagner'schen Gesanges enthüllte und mit weichem, sonorem Ton so absolute Deutlichkeit der Aussprache verband, daß kein Wort verloren ging oder verschwamm. Es war das Ideal des dramatischen Gesanges, der zum ersten Male Vollkommenheit erreichende neue Stil der Vocalmusik. Ueber diesen Punkt und die mannigfachen scenischen und anderen Experimente, die angestellt werden mußten, ehe Alles zur Zufriedenheit ablief, spricht sich Wagner in lebhafter und anregender Weise in seinen Erinnerungen an das „Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882" (X, 383—395) aus, aus dem ich nur eine Stelle anführen will:

„Geübte Theaterleiter frugen mich nach der, bis für das geringste Erforderniß jedenfalls auf das Genaueste organisirten, Regierungsgewalt, welche die so erstaunlich sichere Ausführung aller scenischen, musikalischen wie dramatischen Vorgänge auf, über, unter, hinter und vor der Bühne leitete, worauf ich gutgelaunt erwidern konnte, daß dies die Anarchie leiste, indem ein Jeder thäte, was er wolle, nämlich das Richtige. Gewiß war es so: ein Jeder verstand das Ganze und den Zweck der erstrebten Wirkung des Ganzen. Keiner glaubte sich zu viel zugemuthet, Niemand zu wenig sich geboten. Jedem war das Gelingen wichtiger als der Beifall, welchen in der gewohnten mißbräuchlichen Weise vom Publicum entgegenzunehmen als störend erachtet wurde, während die andauernde Theilnahme der uns zuziehenden Gäste als Zeugniß für die Richtigkeit unserer Annahme von dem wahren Werthe unserer Leistungen uns erfreute."

Der letzte Satz spielt leise auf einen etwas unangenehmen Zwischenfall an, der sich bei der ersten Aufführung ereignete. Wagner's Bewunderer, die den größten Theil der Zuschauer bildeten, verstanden, daß er keinen Beifall wünschte, so lange der Vorhang offen war. Bei dieser Gelegenheit war es sein Wunsch, daß mit Rücksicht auf den halbreligiösen

Charakter des Dramas gar nicht applaudirt oder wenigstens die Darsteller und der Componist nicht vor dem letzten Act gerufen werden sollten, damit die dramatische Illusion bis zum letzten Augenblick aufrecht erhalten werde. Die Künstler stimmten diesem Vorschlag, wie allen vom Meister gemachten, bereitwilligst zu, aber das Publicum verstand die Sachlage nicht ganz richtig. Die dem Gottesdienst ähnliche Feierlichkeit des ersten Actes rief keine lärmenden Beifallsbezeugungen hervor, als nach dem zweiten Act der Applaus aber „opernhaft" wurde und die Rufe nach dem Künstler und dem Componisten nicht enden wollten, erschien schließlich Wagner und bat die Zuhörer in tadelndem Tone, nicht darauf zu bestehen, die Künstler zu sehen, weil diese Form der Anerkennung bei einer solchen Gelegenheit nicht am Platze sei. Das Wagner-Publicum, das dem Meister ebenso gehorsam folgte wie die Künstler, faßte diesen Wunsch buchstäblich auf und enthielt sich auch am Ende des letzten Actes aller Beifallsbezeugungen. Das war aber nicht, was Wagner gemeint hatte; er stand in seiner Loge auf und sagte: „Ob meine Freunde nun mit mir zufrieden sind," weiß ich nicht. Sind sie aber mit meinen Künstlern so zufrieden, wie ich, dann mögen sie meinem Beispiel folgen, der ich der Erste bin, ihnen Beifall zu klatschen," worauf ein Sturm des Beifalls ausbrach, der aber zu spät kam, denn die Sänger hatten sich bereits in die Garderobe zurückgezogen und erschienen nicht mehr vor dem Vorhang.

Kein aufrichtiger Kunstfreund kann leugnen, daß Wagner's Absichten edelster Art waren und das Peinliche dieses Zwischenfalls nur aus einem Mißverständniß entstand, die kritischen Philister aber, denen es gelungen war, sich Plätze zu verschaffen, machten in ihrem unmäßigen Haß für das Genie dieses Vorkommniß zum Ausgangspunkt für ihre regelmäßig wiederkehrenden Angriffe auf Wagner's Charakter. Auch diesmal richteten sich die Angriffe auf seine Unbeholfenheit bei öffentlichen Ansprachen. Vielleicht nahm er sich diese Schmähungen zu Herzen, jedenfalls hielt er aber am Schluß der letzten Aufführung, bei der er den dritten Act

selbst dirigirt hatte, eine von Dankbarkeit überfließende Abschiedsrede an die auf der Bühne versammelten Künstler, wobei er für das Publicum unsichtbar blieb, das er auch in seinen Worten vollständig ignorirte. Das fachte auch wieder den Zorn der Philister an und in den Berliner und Wiener Zeitungen erschienen während der nächsten Tage Artikel, in denen Wagner für seine „beleidigende Weise, das Publicum zu ignoriren", heftig getadelt wurde. Er mochte also thun oder nicht thun was er wollte — immer wurde er getadelt!

Bei der vorletzten Vorstellung war der deutsche Kronprinz einer der begeistertsten Zuschauer, während der letzten der Herzog und die Herzogin von Edinburgh, der Großherzog von Weimar, Prinz Gustav von Sachsen-Weimar und Großfürst Wladimir von Rußland mit seiner Gemahlin beiwohnten. Die europäischen Fürsten hatten augenscheinlich dem früheren Revolutionär verziehen. Der Besuch hatte bei den Wiederholungen zugenommen, und bei den letzten Aufführungen war das Haus beinahe gefüllt. Als erfreuliche Folge blieb nicht nur der für das Weihfestspiel gesammelte Fonds von 140000 Mark unberührt, es ergab sich sogar ein Ueberschuß von 6000 Mark über die Kosten, der dem Fonds zugefügt wurde. Unter diesen Umständen beschloß man selbstverständlich, die Festspiele im Jahre 1883 zu wiederholen. Die Künstler nahmen von dem verehrten Meister mit der Ueberzeugung Abschied, ihn im nächsten Sommer wieder zu sehen, aber das Schicksal entschied anders: König Ludwig's schwarze Schwäne sollten eine üble Vorbedeutung für die zu erwartende Trauer sein*).

*) Wagner begnügte sich nicht, den Künstlern gemeinschaftlich seinen Dank auszusprechen, sondern besuchte sie einzeln und bestätigte seine Erkenntlichkeit durch Geschenke wie Photographieen, Vasen, Statuen 2c., meist mit scherzhaften Widmungen. Zu Reichmann sagte er: „Na Du brillanter Kerl, Du bekommst etwas ganz Besonderes," worauf er in sein Portemonnaie griff und dem erstaunten Künstler ein — Goldstück in die Hand drückte, mit den Worten: „Da hast Du zum Andenken ein Zehnmarkstück, mein Junge, dem Schnorr habe ich nach dem ersten Tristan-Abend nur 'nen Thaler geschenkt." Frau Cosima Wagner ließ aus diesem Goldstück eine Busennadel fertigen. (Oesterlein III 178.)

Die letzten sieben Monate.

Im Palazzo Vendramin.

„Von einem Erfolg der ersten Aufführung eines neuen Wagner'schen Werkes zu reden," sagt Dr. Niemann, „klingt nach heutigen Begriffen beinahe wie Ketzerei; sie ist ein Ereigniß." „Parsifal" war ein „Ereigniß" in der Geschichte der Tonkunst und würde es gewesen sein, selbst wenn der finanzielle Erfolg ausgeblieben wäre; deshalb bleibt es aber doch eine angenehme Pflicht zu constatiren, daß das Festspiel nicht nur in künstlerischer, sondern auch in pecuniärer Hinsicht ein Erfolg war. Aber der Sieg war theuer erkauft. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß ohne die mit der „Parsifal"-Aufführung verbundene Arbeit und Aufregung Wagner noch einige Jahre gelebt haben würde. Schon in seinen jüngeren Jahren erschöpfte ihn die Einstudirung eines seiner Werke vollständig. Im Jahre 1882 war er beinahe siebenzig Jahre alt und das Herzleiden, dem er einige Monate später erliegen sollte, hatte seine Constitution bereits erheblich geschwächt. Er litt sehr an Herzklopfen und Unterleibsbeschwerden und seit 1879 hatten sich gelegentliche, wenn auch nicht häufige Ohnmachtsanfälle eingestellt. Er durfte daher keine Zeit verlieren und suchte noch einmal die balsamische Luft und den herbstlichen Sonnenschein Italiens auf, nach denen sein Herz sich sehnte. Am 14. September verließ er Bayreuth. Es wurde behauptet, unter seinen Begleitern habe sich ein Arzt befunden, doch ist das unwahr. Glücklicher Weise erlaubten ihm seine Mittel jetzt, in einer Weise zu reisen, die ihm alle Beschwerden und Belästigung durch neugierige Menschen ersparte. Sein Einkommen während des letzten Jahres seines Lebens wird auf 100 000 Mark

geschätzt, was er dem reisenden Wagner-Theater und anderen Einnahmequellen zu verdanken hatte*). Die Reisenden langten am 15. in einem eignen Salonwagen in München an und fuhren sofort nach Italien weiter. In Bozen entgingen sie mit knapper Noth längerem Aufenthalt. Starke Regengüsse hatten Ueberschwemmungen verursacht, die den Eisenbahnverkehr unterbrachen. Das Glück hatte sich aber gewandt und trat nicht mehr, wie in früheren Jahren, hindernd in den Weg: Wagner befand sich in dem letzten Zuge, der die Fahrt nach Italien bewerkstelligte.

Venedig wurde am 16 September erreicht und Wohnung im Hôtel Europe genommen. Wagner hegte starke Abneigung gegen das Hôtelleben mit seinem unvermeidlichen Lärm und seiner Oeffentlichkeit, war aber gezwungen, sich für eine Woche in dasselbe zu finden, weil die von ihm gemiethete prachtvolle Wohnung von 28 Zimmern im ersten Stock des Palazzo Vendramin erst in Stand gesetzt werden mußte. Dieser berühmte Palast wurde 1481 erbaut und ist eine der Sehenswürdigkeiten Venedig's, die wenige Touristen zu besichtigen verfehlen. Seine Geräumigkeit und architektonische Schönheit, die mit ihm verknüpften historischen Erinnerungen und die romantische Lage am Canale Grande hatten einen tiefen Eindruck auf die Phantasie des Meisters gemacht, der in heiterster Stimmung an einem schönen sonnigen Tage von seiner neuen Behausung Besitz ergriff. Achtundzwanzig Zimmer scheinen eine übergroße Zahl zu sein, aber es waren genug Menschen vorhanden, um sie zu füllen. Außer dem Componisten und seiner Gattin bestand der Haushalt im Vendramin aus Siegfried und Eva Wagner (12 und 14 Jahre alt), Daniela und Isolde von Bülow, Baron von Stein, den Lehrern Eva's und Siegfried's und

*) Es mag hier erwähnt werden, daß er von B. Schott's Söhnen 150 000 Mark für das Verlagsrecht des „Parsifal" forderte. Da sie ihm für die vier Dramen des „Ring des Nibelungen" nur die lächerlich kleine Summe von 40 000 Mark bezahlt hatten, wollte er durch obigen Preis einen einigermaßen gerechten Durchschnitt erzielen. Er erhielt aber nur 60 000 Mark für „Parsifal".

vier deutschen Dienstboten. Auch für den Grafen Gravina und seine Frau Blandina (geborene Bülow), für Liszt und den Maler Joukowsky, die auf Besuch kamen, waren Zimmer reservirt worden.

In diesem engen Kreise verlebte Wagner die letzten zwanzig Wochen seines Lebens. Besucher waren nicht erwünscht und wurden gewöhnlich von Frau Cosima empfangen, wenn sie sich doch einstellten. Die Liebe zur Einsamkeit schien bei Wagner stärker als je geworden zu sein. Er glaubte, er würde neunzig Jahre alt werden, doch war er dessen nicht sicher und verstand, daß jeder Tag sein letzter sein könnte, und da sein Geist mit Plänen aller Art angefüllt war, fühlte er, daß er keine Zeit für gesellschaftliche Pflichten übrig hatte. Außer von intimen Freunden empfing er überhaupt keine Besuche und machte selbst nur wenige, wie bei der Gräfin Hatzfeld, deren Tochter, die Gräfin Schleinitz, seit Jahren eine seiner treuesten Freundinnen und seine einflußreichste Gönnerin am Berliner Hofe gewesen war. Um seine Kräfte für die geplanten Arbeiten zu erhalten, lebte er in der regelmäßigsten Weise. Er stand vor sechs Uhr auf und schrieb einige Stunden; Niemand durfte während dieser Zeit sein Zimmer betreten, wenn er nicht einen Dienstboten rief, der ihn dann über seine Arbeit gebeugt, mit dem Gesicht dem Fenster zugewandt fand. Auf dem Schreibtisch stand gewöhnlich ein Glas Wein oder Cognac. An kühlen Tagen vertauschte er seinen Atlas-Schlafrock mit einem Pelzmantel, denn italienische Paläste sind schwer zu heizen.

Diese Einsamkeit währte bis etwa zehn Uhr, dehnte sich aber manchmal auch bis zwölf oder gar eins aus. Das Frühstück nahm er allein ein, ebenso wie die anderen Mitglieder des Haushalts. Wenn die Arbeit gethan war, trat Frau Cosima ein und theilte ihm alle Neuigkeiten und den Inhalt der eingelaufenen Briefe mit, wobei sie alle unangenehmen Nachrichten verschwieg, denn der Arzt hatte streng befohlen, jede Aufregung fernzuhalten. Gegen ein oder zwei Uhr wurde ein gutes Mittagessen mit einigen Gläsern

Rheinwein eingenommen und ihm folgte ein Schläfchen von einer Stunde in einem auf den Garten des Palastes führenden Zimmer, wo die Rufe der Gondoliere und die Dampfpfeifen der Canal-„Trambahn" nicht hörbar waren. Der Nachmittag wurde der Erholung gewidmet, entweder ging man in der Stadt spazieren oder unternahm eine Wasserfahrt. Gewöhnlich ging Wagner nach der Conferenz mit seiner Frau in den Hof, um zu sehen, was für Wetter zu erwarten sei. Er hatte die eigenthümliche Gewohnheit, die Hände nach einander zu erheben und hin und her zu bewegen, als ob er die Beschaffenheit der Luft ergründen wolle. Wenn er Zweifel hegte, wurden die Gondoliere zu Rathe gezogen. Waren die Aussichten gut, so wurde die Gondel auf halb vier Uhr bestellt. Wagner erklärte häufig, er zöge eine Gondel einem Wagen vor, weil man in ihr nicht von Staub und Lärm zu leiden habe. Mitunter wurden die Fahrten über die Grenzen der Stadt bis nach Murano oder dem Lido ausgedehnt, weil der Meister fand, daß die salzige Seeluft seinen Lungen wohlthat. In solchen Fällen sah man ihn in halb liegender bequemer Stellung, in eifrigem Gespräch mit seiner Frau und seinen Kindern, wobei er lebhaft gesticulirte, während die Seinigen durch ihre Aufmerksamkeit zeigten, wie sie ihn verehrten und liebten und jedes Wort hochschätzten, das von seinen Lippen fiel.

Bei seinen Spaziergängen in die Stadt war er manchmal von seiner Familie begleitet, oft ging er aber allein bis zur Piazetta, wo er mitunter eine Stunde saß, um sich auszuruhen und nachzudenken; oder er besuchte seinen Bankier oder einen Conditor; hin und wieder trank er auch ein Glas Bier und aß ein Stück Schweizer Käse, trotzdem der Arzt das verboten hatte; häufig besuchte er auch den Friseur, um sein Haar schneiden zu lassen, das nach wie vor mit jugendlicher Kraft sproßte. Die Musik auf dem Markus-Platz schien ihm mitunter unangenehm zu sein und als einmal Etwas aus „Lohengrin" gespielt wurde, hielt er sich die Ohren zu und eilte in einen Laden. Ein anderes Mal bat er den Capellmeister, Etwas aus Rossini's „Diebischer Elster"

zu spielen; der Mann kannte ihn nicht und bedauerte, den Wunsch nicht erfüllen zu können, da er die Noten nicht mit habe. Kaum hatte Wagner den Rücken gedreht, als dem Capellmeister mitgetheilt wurde, wer der distinguirt aussehende Fremde war. Sofort wurde ein Bote nach den Noten geschickt und das erbetene Stück mit besonderer Sorgfalt und großem Eifer gespielt. Wagner fühlte sich durch diese Aufmerksamkeit sehr geschmeichelt, dankte den Musikern für ihre Freundlichkeit und lobte ihre Kunstfertigkeit*).

Hin und wieder ging die Fahrt durch die engeren Canäle und die ärmeren Viertel Venedigs oder nach den Sehenswürdigkeiten der Stadt, wie dem Fischmarkt. Wenn der Gondolier eine besonders interessante Route gefunden hatte, pflegte ihn Wagner durch ein Trinkgeld von einigen Francs zu belohnen. Er liebte es, sich unter die Armen Venedigs zu mischen, und hatte immer ein paar Francs übrig, wenn er auf einen Fall stieß, der sein Mitleid erregte. Bald kannte jeder Bewohner der Stadt, ob reich oder arm, den gutherzigen „Tedesco" mit seinem großen grauen Hut und braunen Ueberrock. Das Genie ruft selbst dort Achtung hervor, wo seine Kundgebungen nicht verstanden werden, und eine wiederholt von Henry Perl gehörte Bemerkung zeigt die Stellung der naiven Venetianer dem großen Deutschen gegenüber: „Er soll mehr als ein König sein, ist er es nicht?"

Vor Eintritt der Dunkelheit war der Meister immer wieder in seiner Wohnung, und die Dämmerstunde war dem vertraulichen Gespräch mit seiner Gattin gewidmet. Sie

*) Die meisten mitgetheilten Einzelheiten über das Leben in Venedig und viele der folgenden verdanke ich einer unterhaltenden, 150 Seiten langen Broschüre von Henry Perl, die den Titel führt: „Richard Wagner in Venedig" (Augsburg 1883). Herr Perl war ein Freund Dr. Keppler's, der den Palazzo Vendramin täglich besuchte, auch erhielt er Mittheilungen aus anderen Quellen, so den Gondolieren und den Dienstboten. Sein Buch ist ein Stück Mosaik, das uns Wagner in seinen letzten Monaten in lebendigster Weise vor Augen führt und Allen empfohlen werden muß, die die Persönlichkeit des großen Componisten kennen zu lernen wünschen. Einige darin enthaltene Ungenauigkeiten dürfen verziehen werden.

war ihm mehr als selbst ihr Vater ihm gewesen war, denn Gattenliebe ist stärker als Freundschaft. Die Beiden verehrten und beteten sich gegenseitig an. Alle seine Wünsche wurden erfüllt, ehe er sie ausgesprochen, denn Cosima errieth sie mit dem feinen Gefühl, das nur die selbstlose Liebe eines Weibes erzeugt. Ihr konnte er alle seine Pläne mittheilen, mit ihr konnte er jeden Gedanken besprechen, denn er wußte, daß sie ihn verstand und würdigte. Sie war sein Secretär und sein Schreiber, wenn er zu dictiren wünschte. Wenn sich die Dämmerung in Nacht verwandelte, wurde der Palast in einer Weise erleuchtet, welche die Italiener in Staunen versetzte. Der Portier des Vendramin, ein jüngerer Bruder des Gondoliers Byron's, wurde dadurch an die Vorliebe des englischen Dichters für glänzend erleuchtete Gemächer erinnert. Das Abendessen wurde zwischen sieben und acht Uhr eingenommen und dann las eine der Töchter aus einem vom Vater ausgewählten Buche vor. Manchmal declamirte Wagner eine Stelle aus seinen Werken und Perl erzählt, er sei dabei einmal so von der Leidenschaft fortgerissen worden, daß die Dienstboten in Angst geriethen, weil sie glaubten, es sei ein Unglück geschehen. Wenn eine humoristische Schilderung vorgelesen wurde, so wirkte sein herzliches Lachen auf alle Anwesenden ansteckend; war ein ernstes Buch gewählt worden, so unterbrach er hin und wieder den Vorleser, um Bemerkungen und Erläuterungen einzuschalten.

Wiederaufführung eines Jugendwerkes.

Am 19. November erhielt der kleine Kreis durch Liszt's Ankunft erwünschten Zuwachs. Liszt pflegte noch früher aufzustehen wie Wagner, gegen vier Uhr Morgens war er schon an der Arbeit*). Nach Beendigung des Tagewerks

*) In Nummer 363 der von Breitkopf & Härtel (1893) veröffentlichten Briefe von Liszt wird eine Composition für Piano und Violine oder Violoncello, mit Transscription für Piano-Solo erwähnt: „Der Titel lautet ‚la lugubra Gondola' ‚Die Trauergondel'). Wie aus Vorahnung schrieb ich diese Elegie in Venedig, 6 Wochen vor Wagner's Tod."

waren die beiden Componisten unzertrennlich. Am Abend spielte Liszt entweder allein oder begleitete die Kinder, die einen Chor aus „Parsifal" sangen. In seinen letzten Wochen liebte es Wagner besonders, bei Scenen aus seiner Jugend zu verweilen und seine frühesten Compositionen zu spielen. Zu Letzterem erhielt er durch die Auffindung seiner lange verlorenen Symphonie besondere Gelegenheit. In einem früheren Capitel (I, 28—30) haben wir die Geschichte dieser Composition bis zur Zeit ihres Verlustes verfolgt. Sie war drei Mal aufgeführt worden, im Sommer 1832 in Prag und Weihnachten 1832 und am 10. Januar 1833 in Leipzig. Dann hatte Wagner die Partitur Mendelssohn übergeben und nie wieder Etwas von ihr gehört. Glücklicherweise waren die einzelnen Orchesterstimmen nicht mit abgeliefert worden und existirten wahrscheinlich noch. Aber wo? Wagner dachte zur Zeit der ersten Bayreuther Festspiele zuerst wieder an die Symphonie. Er hatte für seinen Sohn Siegfried eine Art Wagner-Museum angelegt und wünschte ihm das Manuscript dieser Composition einzuverleiben. Er bat deshalb Wilhelm Tappert, sein Detectivgenie in Thätigkeit zu setzen. Tappert fragte überall an, erst bei Mendelssohn's Familie und seinen Testamentsvollstreckern, dann in Magdeburg, Riga und Dresden. Schließlich fand der königliche Bibliothekar Professor Fürstenau in Dresden in einem Koffer, den Wagner bei seiner Flucht 1848 im Hause des Tenoristen Tichatschek zurückgelassen hatte, die Manuscripte von drei seiner früheren Ouvertüren und die Violinstimmen einer anderen Composition. Diese wurden an Tappert gesandt, der erkannte, daß die Violinstimmen zu der gesuchten Symphonie gehören mußten. Weiteres Nachsuchen förderte alle anderen Stimmen mit Ausnahme der für die beiden Posaunen zu Tage. Tappert schickte den gehobenen Schatz nach Bayreuth, wo Frau Cosima ihren Gatten überraschte und erfreute, indem sie ihm das Motiv des einen Satzes vorspielte. Wagner sprang erregt auf und rief: „Meine alte Symphonie — das ist sie!"

Wagner bat seinen Secretär Anton Seidl, die einzelnen Stimmen zu einer neuen Partitur zusammenzusetzen und die

Posaunen hinzuzufügen. Dann blieb die Symphonie sechs Jahre im „Siegfried-Archiv" liegen. Im Dezember 1882 kam Wagner auf den Gedanken, es würde ihm Vergnügen machen, das Werk noch einmal zu hören, „obgleich seine Wiederauffindung gar keine Bedeutung außer einer freundlichen Familien-Erfahrung haben könnte". Der Weihnachtstag, gleichzeitig der Geburtstag seiner Frau, wurde für die Aufführung ausgewählt, zu der nur einige Freunde der Familie eingeladen wurden. Graf Coutin, Präsident des Liceo Benedetto Marcello, war freundlich genug, seinen Concertsaal und sein Orchester zur Verfügung zu stellen. Wagner sagt darüber (X, 403):

„Vor Allem bezeuge ich, daß die Aufführung von Seiten des Orchesters mich sehr befriedigte, wozu jedenfalls auch eine starke Anzahl von Proben verhalf, welche man mir seiner Zeit in Leipzig nicht zur Verfügung stellen konnte. Die guten Anlagen des italienischen Musikers für Ton und Vortrag dürften zu vortrefflichen Bildungen benützt werden können, wenn deutsche Instrumentalmusik im Interesse des italienischen Musikgeschmackes läge. Meine Symphonie schien wirklich zu gefallen."

Der ausgezeichnete italienische Kritiker Filippo Filippi, der zufällig in Venedig anwesend war, schrieb:

„Wagner wohnt den täglichen Proben dieses Jugendwerkes mit dem größten Eifer bei. Er ist manchmal nervös und gereizt. Im Allgemeinen ist er mit dem Orchester des Lyceums, dessen Mitglieder am Ende jedes Satzes begeistert applaudiren, wohl zufrieden."

„Der Stil des Werkes ist eine Nachahmung Beethoven's, bewahrt aber vollkommene Individualität. Die Gedanken sind neu, voller Impuls, prachtvoll harmonisch, bewunderungswürdig entwickelt und in einer Weise instrumentirt, die bereits Spuren dessen zeigt, was das polyphonische System seines letzten Stils geworden ist."

Wagner selbst war mehr geneigt (X, 403—405), dieses „altmodische Werk" scherzhaft zu behandeln, besonders die Art von Themen, mit denen, wie er so treffend sagt (was auch von anderen Symphonieen gilt), „sich gut contrapunktiren, aber wenig sagen läßt." Das ist einer jener vielsagenden Aussprüche, die eine ganze Welt von Philosophie enthalten*).

*) Die Symphonie dauerte etwa 45 Minuten. Sie ist für großes Orchester, einschließlich Posaunen, geschrieben. J. S. Shedlock hat ohne

Krankheit und Tod.

Wohl niemals haben sich Extreme in auffallenderer Weise berührt, wie damals, als der greise Meister, im Zenith seines Ruhmes, dieses Jugendwerk genau ein halbes Jahrhundert nach seinem Entstehen in's Leben zurückrief. Als er den Tactstock niederlegte, rief er aus: „Ich habe zum letzten Male dirigirt." Seine Gesundheit war seit der Ankunft in Venedig sehr schwankend gewesen und hatte sich in der letzten Zeit verschlechtert, so daß sein Geist von düsteren Vorahnungen erfüllt war. Glücklicherweise konnte er sich sofort unter die Obhut eines vorzüglichen Arztes, Dr. Friedrich Keppler, stellen. Der Umstand, daß Dr. Keppler der Musik Wagner's keinen Geschmack abgewann, hinderte ihn nicht, als Rathgeber und intimer Freund begrüßt zu werden, den sein berühmter Patient nicht nur in seine körperlichen Leiden, sondern auch in viele andere Angelegenheiten einweihte. Wenn die Krankheitssymptome ungünstiger Art waren, bestand Wagner mit besonderer Hartnäckigkeit darauf, der Familie Nichts mitzutheilen. Es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß er kein Musterpatient war. Er übertrat die Anordnungen des Arztes fortwährend, besonders in Bezug auf geistige Arbeit, für die er denselben unbezähmbaren Hang hatte wie in seiner Jugend. Wenn dann seine Kräfte nachließen, so trank er Kaffee, um den müden Geist anzuspornen, der vollständige Ruhe nöthig hatte, besonders wegen des Herzleidens, wofür Ruhe das beste Heilmittel ist. Wenn er einen schlechten Tag verlebt hatte, so schob er die Schuld auf einen Fehler in der Diät oder auf das Wetter, das allerdings seinen Zustand mehr als je beeinflußte. Als Dr. Keppler die

Zweifel Recht, wenn er das Scherzo als den originellsten Satz bezeichnet, und sagt, daß „die Symphonie, als Ganzes betrachtet, von beträchtlichem Interesse ist und ebensoviel verspricht, wie irgend eine der frühen Symphonieen Schubert's". Eine ausführliche technische Analyse findet sich in Upton's „Standard Symphonies" Wagner wünschte nicht, daß dieses Werk der Oeffentlichkeit übergeben würde, aber seine Erben entschlossen sich dennoch die allgemeine Neugierde zu befriedigen, und gestatteten dem Agenten Wolff (gegen Zahlung von 50 000 Mark), die Partitur ein Jahr lang an Concertunternehmer zu verleihen.

Behandlung übernahm, fand er, daß Wagner der verderblichen Gewohnheit huldigte, alle möglichen Arten von Medicin zu nehmen, die ihm frühere Aerzte verschrieben hatten. Der Ursprung seines Leidens war ohne Zweifel die durch die Hungerzeit in Paris und spätere unvorsichtige Diät herbeigeführte Dyspepsie gewesen. In den letzten Monaten seines Lebens litt er an Magenerweiterung und Unterleibsstörungen, die nach und nach das Herz beeinflußten und seine Vergrößerung und Verfettung herbeiführten*). Die besonders bei drückender Witterung auftretenden Athembeschwerden, die von dem Herzleiden herrührten, hatten in ihm die eigenthümliche Gewohnheit erzeugt, beim Gehen die Hände auf den Rücken zu legen, um das Athmen zu erleichtern. Schon seit Jahren hatte er sich zu diesem Zweck in seine Ueberzieher auf dem Rücken zwei Taschen für die Hände machen lassen. Bewegung verschaffte ihm Linderung und er ging daher oft stundenlang im Palast umher. Nach Neujahr verschlimmerten sich die Symptome. Er unternahm mitunter einen Spaziergang, kehrte aber nach wenigen Minuten zurück, mit großer Mühe athmend und stöhnend. Er achtete jetzt mehr auf die Warnungen des Arztes, aber sobald er sich etwas wohler fühlte, war er wieder an der Arbeit. Wiederholt traten Ohnmachtsanfälle ein und beim Erwachen war Wagner's erster Wunsch stets, seine Frau und seine Kinder Nichts davon hören zu lassen. Liszt verließ Venedig Mitte Januar, am 13. umarmten die beiden Freunde sich zum letzten Male, und genau einen Monat später hatte das Herz des einen aufgehört zu schlagen. Wenige Tage vor dem Ende hatte Wagner mit Siegfried einen Ausflug nach Verona geplant; der Arzt ertheilte seine Erlaubniß, aber schlechtes Wetter machte die Ausführung unmöglich. Am 12. Februar fühlte sich der Meister ungewöhnlich wohl — leider, möchte man sagen, denn es verführte ihn augenscheinlich, sich an

*) Siehe Dr. Keppler's Bericht, der Perl's „Richard Wagner in Venedig" voransteht. Der Bruch war durch ein schlecht angelegtes Bruchband verschlimmert worden, und dessen Aenderung verschaffte dem Patienten zeitweise Erleichterung.

dem unheilvollen Dreizehnten übermäßig anzustrengen. An diesem letzten Tage seines Lebens stand er wie gewöhnlich um sechs Uhr auf und beschäftigte sich allem Anschein nach mit Vorbereitungen und Anordnungen für die im kommenden Sommer abzuhaltenden Bayreuther Festspiele. Capellmeister Levi aus München hatte ihn besucht, um ihm die neuesten Nachrichten zu bringen. Es regnete in Strömen, aber die Gondel wurde wie gewöhnlich auf vier Uhr bestellt, weil man hoffte, das Wetter werde sich ändern. Wagner befahl, ihn nicht vor zwei Uhr zu stören. Das Dienstmädchen Betty Bürgel blieb wie gewöhnlich im Vorzimmer, um zur Hand zu sein, falls der Meister Etwas wünsche. Um ein Uhr wurde sie durch die Glocke gerufen. Wagner fragte, ob die Gondel bestellt worden sei, und sagte, er wünsche allein zu essen, ein Teller Suppe werde genügen, da er sich nicht wohl fühle. Die Suppe wurde gebracht und Betty nahm ihren Platz wieder ein. Bald darauf hörte sie ihren Herrn im Zimmer hin und hergehen und heftig husten. Sie war beunruhigt und wollte Frau Cosima holen, als sie leise ihren Namen rufen hörte. In Wagner's Zimmer eilend, fand sie ihn theilweise mit seinem Pelz bedeckt, auf dem Sopha liegend, die Füße auf einem Stuhl und die Züge furchtbar verzerrt. Mit Mühe flüsterte er: „Rufe meine Frau und den Arzt!" Das waren seine letzten Worte. Sein Todeskampf war schwer und qualvoll.

Betty eilte hinweg, um Frau Cosima zu rufen, und mehrere Boten wurden nach Dr. Keppler gesandt. Als Cosima das Zimmer ihres Gatten betrat, lag er in den letzten Zügen, aber sie wußte es nicht. Sie glaubte, er sei nur ohnmächtig, und versuchte, ihn in's Leben zurückzurufen. Als der Arzt ankam und ihr die Wahrheit mittheilte, stieß sie einen durchdringenden Schrei aus, umschlang den leblosen Körper mit den Armen und fiel in Ohnmacht. Sechsundzwanzig Stunden lang weigerte sie sich, die Leiche zu verlassen oder Nahrung zu sich zu nehmen, bis sie wieder bewußtlos wurde und fortgetragen werden konnte. Innerhalb einer Stunde war die Nachricht in ganz Venedig bekannt,

an jeder Straßenecke sammelten sich Leute an, überall hörte man die Worte: „Richard Wagner ist todt."

Während der nächsten vierundzwanzig Stunden wurden fünftausend Telegramme, die das Ereigniß behandelten, aus Venedig abgeschickt. Henry Perl traf den Gondolier des Meisters am Bahnhof, mit einem Bündel Telegramme in der Hand und fast sprachlos vor Schmerz, aber Worte stammelnd wie: „Der gute, brave, einzige Herr, der nie ein böses Wort gegen uns gehabt, wenn er auch noch so elend war." König Ludwig ersuchte in einer Depesche, die Leiche nicht zu entfernen, bis sein Bote angelangt wäre. Durch Deputationen erbot sich die Stadt Venedig, einen großartigen, des Verstorbenen würdigen Leichenzug zu veranstalten, aber die Wittwe konnte den Gedanken nicht ertragen und lehnte das Anerbieten ab. Unter den vielen Kränzen befanden sich zwei von den Königen von Bayern und Italien. Die Gabe des Königs Humbert war mit schwarz-rothgoldenen Bändern geschmückt. Auf den blau-weißen Atlas-Schleifen, die König Ludwig's Kranz schmückten, standen in goldenen Lettern die Worte: „Dem Meister Richard Wagner, von seinem Verehrer und Könige, Ludwig."

Herr Groß von Bayreuth kam als Bote des Königs, um die Leiche auf deutschen Boden überzuführen. Liszt fiel in Ohnmacht, als ihm in Pest die Nachricht überbracht wurde, und war so vollständig niedergeschmettert, daß er nicht nach Venedig kommen konnte. Hans Richter kam aus Wien, wo ein prachtvoller Sarkophag bestellt worden war. Noch einmal hatte die Stadt Venedig ein öffentliches Leichenbegängniß angeboten, wieder aber hatte die Wittwe dankend abgelehnt. Der Palast mußte mit Polizisten umgeben werden, um die sich herandrängenden Menschenmassen abzuhalten. Nur einige der intimsten Freunde, darunter Doctor Keppler, Hans Richter und die Gräfin Hatzfeld, durften das Zimmer betreten, in dem die Leiche lag. Cosima hatte in ihrem tiefen Schmerz ihr langes blondes Haar, das der Verstorbene stets lose über ihre Schultern fallend zu sehen liebte, abgeschnitten und auf einem rothen Atlaskissen unter

sein Haupt gelegt, damit es mit ihm begraben werde. Sie wollte nicht gestatten, daß eine Todtenmaske genommen würde, doch geschah das ohne ihr Wissen durch den Bildhauer Benvenuti.

An einem schwülen, heißen Tage, unter Donner und Blitz war Wagner verschieden. Als die Leiche am sechszehnten nach Deutschland gebracht wurde, wölbte sich der klare blaue Himmel über Venedig und die Sonne strahlte in voller Pracht. Um zwei Uhr trugen acht Männer, darunter Richter, Keppler und Joukowsky, den Sarg die Treppe des Palasts hinab in die schwarze Gondel. Ihnen folgten die Dienstboten mit den Kränzen und dann die Mitglieder der Familie, die ebenfalls schwarze Gondeln bestiegen. Auf den besonderen Wunsch der Wittwe war von Musik abgesehen worden, weil sie fürchtete, die Klänge würden ihr Herz brechen. So glitt der Zug in feierlicher Stille den Canal entlang und nur aus der Ferne erklang Glockengeläut. Zu beiden Seiten des Canals lagen Hunderte von Gondeln, gefüllt mit Italienern, die auf diese Weise ihr Beileid bezeugten und bedauerten, daß die Wittwe das öffentliche Leichenbegängniß abgeschlagen hatte.

Die städtischen Behörden hatten die Absperrung des Bahnhofes angeordnet. Nur Passagiere, die officiellen Repräsentanten der Stadt Venedig und der Leichenzug wurden eingelassen. Der Sarg wurde in einem besonderen, schwarz ausgeschlagenen Waggon, der aus Wien gesandt worden war, aufgestellt, und auf diesen folgte ein Salonwagen für die Leidtragenden. Die beiden Wagen waren bis nach Vicenza dem regulären Schnellzug angehängt und von dort aus wurden sie als Extrazug über Verona und München nach Bayreuth befördert. Die italienischen, österreichischen und deutschen Behörden hatten speciell angeordnet, den Zug an der Grenze nicht anzuhalten oder zu untersuchen.

Bestattung in Bayreuth.

Nirgends hatte die Nachricht von Wagner's Tode tiefere Bestürzung hervorgerufen, als in Bayreuth, der durch sein

Genie verjüngten Stadt. Der Ort war vollständig in Trauerfarben gehüllt. Vor der Ankunft der Leiche hatten sich die Hotels wieder, wie in den Tagen der Festspiele, mit Fremden gefüllt. Eine schwarze Fahne wehte über dem Theater auf dem Hügel, schwarze Fahnen verhüllten die Fenster in den Hauptstraßen und die Straßenlaternen waren mit schwarzem Flor umwunden. Repräsentanten der meisten deutschen Fürsten, der Theater, der größeren Wagner-Vereine, berühmte Dirigenten und andere Musiker waren anwesend, um dem Verstorbenen die letzte Ehre zu erweisen. Nach dem Wunsch der Wittwe sollte die Beerdigung in Gegenwart weniger intimer Freunde und ohne Musik oder Reden erfolgen. Die öffentliche Feierlichkeit fand daher am Bahnhof statt, wo der Sarg auf eine Tribüne gestellt worden war. Am 17. Februar um vier Uhr Nachmittags begannen die Feierlichkeiten mit Siegfried's Todtenmarsch. Bürgermeister Muncker hielt eine kurze und ergreifende Rede und ihm folgte Friedrich Feustel, aus dessen Ansprache*) wir zwei Sätze anführen wollen: „Eine spätere Zeit wird es kaum erklärlich finden, wie schwer man es einem solchen großen Manne gemacht hat, seinem Ziele näher zu kommen." „Die Aufführung des ‚Parsifal' in diesem Jahre ist die würdevollste Gedenkfeier für den Verewigten."

Besonders pathetisch wirkte durch die heraufbeschworenen Erinnerungen die Absingung des Chors, den Wagner nach Motiven aus Weber's Opern für die Beerdigung jenes Componisten arrangirt hatte, durch den Bayreuther Liederkranz. Dann setzte sich der Zug in Bewegung, an der Spitze eine Militärcapelle, dann die Wagen mit den zahllosen Kränzen und hierauf der von vier Rappen gezogene Leichenwagen, umgeben von allen Geistlichen der Stadt und den Bahrtuchträgern, unter denen sich Albert Niemann, Anton Seidl, Wilhelmj, Porges, Fritz Brandt, Levi u. A. befanden. Hinter dem Sarge folgte der Repräsentant des Königs von

*) Diese Reden sind in der „Neuen Zeitschrift für Musik", 2. März 1883, vollständig enthalten.

Bayern, Graf Pappenheim, die Freunde der Familie, Deputationen von Städten, Theatern und Wagner-Vereinen, Künstler, Journalisten und Offiziere, dann eine weitere Capelle an der Spitze der Bürger von Bayreuth, von denen sich mehrere Tausend am Bahnhof versammelt hatten. Um halb sechs Uhr bewegte sich der Zug durch die Stadt nach der Villa Wahnfried unter den Trauerklängen der Musikchöre, verstärkt durch das klagende Geläut aller Glocken der Stadt. Auf der Hälfte des Rennwegs (jetzt Richard Wagner-Straße) schwieg die Musik und Wahnfried wurde in feierlicher Stille erreicht. Der Sarg wurde von dem Wagen gehoben und in den Garten getragen, wo Eva und Siegfried Wagner ihn erwarteten. Dann trug man ihn, gefolgt von den Mitgliedern der Familie, Freunden, Künstlern und Journalisten, nach dem hinter dem Hause gelegenen Grabe. Hier segnete Dekan Kesselmann die Leiche ein, und während seiner Worte ereignete sich ein rührender Zwischenfall. Zwei der großen schwarzen Hunde Wagner's waren dem Zuge gefolgt, und als Eva und Siegfried in die Knie sanken, kam einer von ihnen und leckte die Gesichter der Kinder, als wollte er ihnen zeigen, daß er ihren Kummer mitfühle. Und warum sollte er nicht? Hatte er nicht auch seinen besten Freund verloren? Nach dem Gebet blieben nur die Kinder am Grabe zurück, zu denen sich jetzt erst Cosima gesellte, die gewünscht hatte, allein mit den Ihrigen und von anderen Menschen ungesehen ihre Thränen zu weinen. Monate und Jahre hindurch wachte und weinte sie jeden Abend über diesem Grabe. Als im folgenden Sommer das „Parsifal"-Festspiel wiederholt wurde, ließ sie keinen Künstler oder Besucher vor, nicht einmal ihren Vater wollte sie sehen. Die angenehme Pflicht, den Künstlern nach der letzten Vorstellung zu danken, blieb ihren Kindern überlassen. Ehe das nächste Festspiel herannahte, hatte sie aber einen heldenmüthigen Versuch gemacht, ihren Gram soweit zu überwinden, daß sie ihr Lebenswerk beginnen konnte. Das war die Ausführung des Planes Wagner's, periodisch wiederkehrende Mustervorstellungen aller seiner Werke in Bayreuth zu veranstalten. Auch das mit eifersüchtiger Sorge gegen

alle Fremden abgeschlossene Grab wurde zugänglich gemacht. Fast jeder Bayreuther Pilger besucht es jetzt. Es bildet einen niedrigen, viereckigen Hügel, auf dem eine große Marmorplatte ruht und dessen Seiten von Epheu dicht bewachsen sind. Niedrige, breitästige Bäume umgeben die Stätte und die von der Stadt sich nähernden Besucher werden durch ein eisernes Gitter verhindert, das Epheugewand zu zerstören. Sie können aber die Sträuße und Kränze auf die Marmorplatte werfen, und während der Festwochen ist das Grab stets mit Blumenspenden bedeckt. An einer Seite steht eine einfache Gartenbank, und von ihr führt ein schmaler Fußweg zum Garten der Wittwe.

Wagner und Wagnerthum.

Persönliche Züge.

Wenn Richard Wagner drei Monate länger gelebt hätte, so würde er das nach den Worten des Psalmisten dem Menschen gewährte Alter erreicht haben. Schon waren in vielen Städten Deutschlands Vorbereitungen zur Feier seines siebzigsten Geburtstages im Gange, aber der Jubel kehrte sich in Trauer und Siegfried's Todtenmarsch mußte an Stelle des Huldigungsmarsches gespielt werden. Siebzig Jahre ist ein langes Leben, doppelt so lang wie die durchschnittliche Dauer einer Generation und wie das Leben Mozart's (35), Schubert's (31), Weber's (40), Mendelssohn's (38) und Chopin's (40). Wagner hatte aber gehofft, noch zwanzig Jahre leben zu können. Seine Angehörigen glaubten bestimmt, er würde neunzig Jahre alt werden, und er pflegte zu sagen, selbst das würde es ihm nicht möglich machen, alle die Pläne, die er im Kopfe habe, zu Papier zu bringen. Waren diese Pläne musikalischer oder litterarischer Natur? Darüber kann uns vielleicht seine Wittwe Aufklärung verschaffen. Das Gerücht, er habe ein neues buddhistisches Musikdrama „Der Sieger" (oder „Der Büßer") entworfen, war jedenfalls unbegründet, denn wir haben gesehen, daß der für ein solches Drama gesammelte Stoff zum größten Theile im „Parsifal" verwendet wurde. Es wurde auch behauptet, er beschäftige sich mit Studien, um die griechische Musik wieder in's Leben zu rufen, was aber ebenfalls keinen Glauben verdient. Wahrscheinlicher ist es,

daß er noch einige philosophische Abhandlungen zu schreiben beabsichtigte, und in diesem Falle hat die Welt nicht allzuviel verloren, denn in der Philosophie (das Gebiet der Aesthetik selbstverständlich ausgenommen) blieb Wagner's Geist bis zum Ende eine Galerie von Echos und sein Stil verworren.

Was aber auch der Gegenstand gewesen sein mag, mit dem er sich beschäftigte, es läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß er uns noch ein Musikdrama oder mehrere Bände prosaischer Schriften gegeben haben würde, wenn er noch ein oder zwei Jahrzehnte gelebt hätte. Die Leidenschaft für angestrengte Arbeit, die oft in Fanatismus ausartete, war einer seiner ausgeprägtesten Charakterzüge und die Ursache der Abschließung gegen Andere und der Unnahbarkeit, die ihm so oft vorgeworfen wurden. Er würde zweifelsohne länger gelebt haben, wenn er diesen Arbeitseifer hätte zähmen können. Er schrieb bis zu der Stunde, in welcher der Tod an ihn herantrat. Das Letzte, was wir von ihm besitzen, ist das Fragment eines für die „Bayreuther Blätter" bestimmten Aufsatzes. Er wurde am 11. Februar begonnen und führt den Titel „Ueber das Weibliche im Menschlichen." Sein Inhalt ist schon in einem früheren Capitel („Romantische Liebe in Wagner's Opern") berührt worden, und ich will hier nur auf die interessante Thatsache aufmerksam machen, daß der letzte Satz, den der Meister für die Oeffentlichkeit schrieb, sich auf das bezieht, was er „Einen schönen Zug" in der buddhistischen Legende nennt, die den Anspruch des Weibes auf die vom Mann sich allein angemaßten geheiligten Vorrechte rechtfertigt. Es war mehr als passend, daß ein Mann, der die Frauen so verehrte wie Wagner und von ihnen wiederum angebetet wurde, mit einem Wort der Anerkennung für sie auf den Lippen sterben sollte. In einem Briefe nennt er sich selbst Denjenigen, der die Frauen mehr als Frauenlob pries, und in einem anderen ruft er mit Bezug auf die eben geschaffene Brünnhilde aus, er glaube nicht, daß das Weib jemals so wie in diesem Gedichte verherrlicht worden sei. An einer anderen Stelle sagt er: „Die Frauen

sind die Musik des Lebens." Auch hatte er Recht, wenn er behauptete: „Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen," denn die seiner Person und seiner Kunst von Frauen bezeugte Gunst trat von Anfang an so deutlich zu Tage, daß ungalante Gegner glaubten, einen vernichtenden Schlag gegen die Wagnerianer im Allgemeinen zu führen, wenn sie sie nur „Wagnerianerinnen" nannten.

Das Weib, das ihn mehr als alle anderen anbetete, war seine zweite Frau, und ihre Hingebung wurde doppelt werthvoll, weil sie in der Befreiung von Sorgen und mühevollen Arbeiten Ausdruck fand. Ihr dictirte er unter Anderem seine Autobiographie (die bis 1865 reicht) in drei Bänden*), und es heißt, daß die Fortsetzung dieser Arbeit für den Winter, in dem der Tod ihn ereilte, geplant war. In seinen autobiographischen Schriften pflegt Wagner seine beste Seite hervorzukehren und klar, witzig und unterhaltend zu sein, während seine anderen prosaischen Werke in Bezug auf Klarheit der Ausdrucks- und Denkweise von sehr verschiedenem Werthe sind. Viele derselben wurden widerwillig unternommen und verdanken ihre Entstehung nur dem verzehrenden Wunsch, die Welt über seine Ziele aufzuklären; wenn er sich aber einmal in die Arbeit gestürzt hatte, widmete er ihr ebenso seine ganze Kraft, als wenn er mit der ihm mehr zusagenden Composition von Musik oder Gedichten beschäftigt war.

Wenn er sich in Gesellschaft von Freunden (oder auch Feinden) befand, so sprach er fast immer allein, im Gegensatz zu Schumann. Wenn er allein war — und das war gewöhnlich der Fall, weil er wie die meisten genialen Menschen die Einsamkeit der Gesellschaft vorzog — machte sich seine Redseligkeit in Briefen Luft, von denen eine riesige

*) In Oesterlein's „Katalog" III, 13, findet sich ein Auszug aus einem Briefe Wagner's vom Jahre 1871 an einen Verleger in Basel, der mit den Worten beginnt: „Hier schicke ich zuvörderst den nächsten Bogen des Manuscripts, welcher den Schluß des II. Bandes enthält. Dieser ist auf pag. 562 angezeigt." Der dritte Band wurde von Burger in Bayreuth gedruckt.

Masse existirt. Von den 316 Briefen, die den Briefwechsel mit Liszt bilden, sind 190 oder bedeutend mehr als die Hälfte von Wagner geschrieben und der Seitenzahl nach hat er reichlich zwei Drittel geliefert. An seine Dresdener Freunde Uhlig, Fischer und Heine schrieb er innerhalb eines Jahrzents 177 Briefe, Heckel erhielt etwa 60, Praeger 40 ꝛc. Außerdem hat Emerich Kastner eine 53 Seiten starke Brochüre*) veröffentlicht, in der er eine chronologische Liste der Briefe Wagner's an viele bedeutende Persönlichkeiten liefert; in der Vorrede giebt er an, außer den hier verzeichneten 413 noch eine Sammlung von beinahe hundert Briefen zu besitzen. In Oesterlein's dreibändigem „Wagner-Katalog" sind noch viele andere Briefe angeführt und in den deutschen Zeitungen werden fortwährend neue an den Tag gezogen. In einem Briefe an Fischer entschuldigt sich Wagner für sein „confuses Geschreibe; es ist der sechste Brief, den ich heute schreibe!!!" und wir haben Grund anzunehmen, daß dies keine Ausnahme war, obgleich er ungern Briefe schrieb, wenn er nicht sein Herz einem lieben Freunde gegenüber ausschütten konnte**). Wenn alle seine Briefe veröffentlicht sind, werden wir außer den jetzigen noch mindestens drei oder vier Bände haben. Das wird seine Werke mit den zehn Bänden von Dichtungen und prosaischen Werken auf etwa zwanzig Bände bringen, wozu wir noch ein Dutzend Partituren rechnen müssen, von denen mit zwei oder drei Ausnahmen jede einzelne genug Stoff für ein Dutzend italienische, französische oder deutsche Opern der ge-

*) „Briefe Richard Wagner's" (1830—1883). Wien, 1885.

**) Herr Oesterlein theilte mir mit, daß Wagner bis 1846 (oder 1847) deutsche Schrift benutzte, dann aber alle seine Briefe, auch die deutschen, mit lateinischer Schrift schrieb. Seine Handschrift ist klein, nervös und elegant, aber in deutschen Briefen etwas weniger leserlich als in französischen, während in den letzteren mehr Worte ausgestrichen sind. Noch zwei Eigenthümlichkeiten seiner Schreibweise mögen hier angeführt werden. In seinen Gedichten beginnt er eine neue Zeile nur mit einem großen Buchstaben, wenn ein neuer Satz anfängt, und in dem nachgelassenen Bande von Entwürfen und Fragmenten folgt er nicht mehr der thörichten deutschen Methode, alle Hauptwörter groß zu schreiben.

wöhnlichen Art enthält! Als unermüdlichem Arbeiter kamen Wagner wenige Menschen gleich.

Wagner las viel und gern und seine reiche und sorgfältig ausgewählte Bibliothek von musikalischen, mythologischen, dramatischen, historischen, philosophischen und anderen Werken wurde von Jedem bewundert, der den Vorzug genoß, seine Villa in Bayreuth besuchen zu dürfen. Da seine Sprachkenntnisse beschränkt waren, mußte er viele berühmte Werke in Uebersetzungen lesen. Dannreuther sagt:

„Mit Shakespeare (natürlich in deutscher Uebersetzung) war er so vertraut wie mit Beethoven. Es war ein unvergeßlicher Genuß, ihn daraus vorlesen zu hören. Die Wirkung glich, um seine eigenen Worte über Shakespeare zu gebrauchen, einer Improvisirung von höchstem poetischen Werthe! Wenn er besonders guter Laune war, griff er eine komische Scene heraus und trug sie mit der übersprudelnden Laune eines Kindes vor."

Einige seiner hervorstechenden Charakter-Eigenschaften, Gewohnheiten und Geschmacksrichtungen brauchen hier nicht erwähnt zu werden, weil sie in den vorhergehenden Capiteln ausführlich besprochen und erläutert worden sind, so in „Wahrheit in Dichtung", „Leben in Zürich", „Ein moderner Prometheus", „Gesundheitspflege und Gastronomie", „Liebe zur Natur und zum Reisen", „Fürstliche und andere Besucher", „Liebe zum Luxus", „Liebe zu Thieren", „Muthwille und Humor" 2c.*) Seine Erscheinung ist auch wiederholt beschrieben worden, das darüber Gesagte mag aber noch einmal kurz zusammengefaßt werden. Wenn wir sein Antlitz betrachten, so fallen uns zunächst zwei Eigenthümlichkeiten auf: die edle, massive Stirn des Denkers und das vorstehende trotzige Kinn des Reformators. Das sind die der Welt am besten bekannten Züge. Sie zeigen den wahren Wagner, aber nicht den ganzen. Man sehe sich das Gesicht noch einmal an — besonders auf der 1871 von Elliot und Frey genommenen Photographie, die ihn von der rechten Seite etwas voller als im Profil zeigt — und man wird auch die

*) Die Leser, die alle Mittheilungen über Wagner's Charakter zusammenzustellen wünschen, werden auf das Sachregister unter „Wagner R., Charakterzüge" verwiesen.

andere Seite des Charakters erkennen: den gütigen Ausdruck um die feinen, zartgeschnittenen Lippen, den heiteren Blick der Augen und die pathetische Falte, die sich von der Nase nach dem Munde zieht und von ungezählten Leiden berichtet, aber gänzlich frei von jenem höhnischen Ausdruck ist, welchen man wohl bei einem Manne erwarten durfte, den die feindliche Welt durch tausend Aergernisse aus einem Optimisten in einen Pessimisten verwandelt hatte. Oberlippe und Kinn trug Wagner glatt rasirt, aber seine Wangen waren von einem schmalen Barte eingerahmt und sein Haupthaar behielt bis zum Ende seine volle Kraft und veränderte sich nur wenig in der Farbe. Der Kopf erschien groß im Vergleich zum Körper, der kaum Mittelgröße erreichte, was besonders auffiel, wenn er seiner Gewohnheit nach Arm in Arm mit Cosima, die beträchtlich größer war, spazieren ging. Seine Bewegungen waren schnell und nervös und seine Gesten ungewöhnlich lebhaft. Große Sorgfalt legte er auf seine Kleidung; zu Hause liebte er es, sich und seine Frau in Seide und Atlas zu kleiden.

Wagner's auffallende persönliche Erscheinung in Verbindung mit der zu seinen Lebzeiten gewöhnlich bestehenden Feindseligkeit der Presse zeitigte eine endlose Reihe von Caricaturen. John Grand Carteret*) hat 130 dieser Zeichnungen zu einer vorzüglichen, mit Erklärungen versehenen Sammlung zusammengestellt. Es gelang den Caricaturenzeichnern aber selten, seine äußere Erscheinung in so thörichter Weise zu verzerren, wie die Journalisten seinen Charakter entstellten. Wie Schopenhauer richtig bemerkt hat, ist „Geistesüberlegenheit jeder Art eine sehr isolirende Eigenschaft: sie wird geflohen und gehaßt, und als Vorwand hierzu werden ihrem Besitzer allerhand Fehler angedichtet." Niemals ist mehr über einen Menschen gelogen worden, von neidischen Collegen sowohl wie von gewöhnlichen Lästerzungen. Wir wollen keineswegs behaupten, daß Wagner ohne Fehler war, vielmehr war das Gegentheil der Fall. Hohe Berge werfen

*) „Richard Wagner en Caricatures," Paris.

tiefe Schatten, und Wagner's schlechte Laune ließ oft genug seine ganze Umgebung in eisigem Frost erstarren. Trotzdem neige ich mich der Ansicht zu, daß jeder aufmerksame Leser der vorhergehenden Seiten zu dem Schluß gelangen wird, daß mehr gegen ihn gesündigt wurde, als er selbst gesündigt hat. Seine Fehler waren die, die allen Reformatoren eigen sind: Jähzorn (vielleicht stärker ausgeprägt als bei Händel oder Beethoven), eine, im Mangel an Tact und Diplomatie sich äußernde Plumpheit, selbstsüchtiges Aufgehen in seiner eigenen Arbeit und seinen Plänen, egoistische Verachtung für die Interessen Anderer, grenzenloser Leichtsinn in Geldangelegenheiten und ungeselliges Auftreten seinen Collegen und der Welt im Allgemeinen gegenüber.

Diese Fehler waren aber die unvermeidlichen Schatten seiner Tugenden. „Revolutionen lassen sich nicht mit Höflichkeitsformeln durchführen." Wenn er nicht mit dem Knüppel unter die Intendanten, Sänger, Kritiker und Philister im Allgemeinen gefahren wäre, so hätte er seine verschiedenen Reformen nicht selbst ausführen können und wie Bach vielleicht ein oder zwei Jahrhunderte auf Anerkennung warten müssen. Dannreuther bemerkt, daß „seine gewöhnliche Haltung dem Publicum und der Welt der Schauspieler, Sänger und Musiker gegenüber die der trotzigen Herausforderung war. Er schien im Begriff, in hellen Zorn auszubrechen, legte Ungeduld und Gereiztheit an den Tag, und es hatte den Anschein, als ob es ihm Vergnügen bereite, Menschen und Dinge in Stücke zu reißen". Das ist richtig, aber weshalb war es so? Geschah es nicht, weil er sah, daß so Vieles falsch war, und er es in Ordnung bringen wollte? In München und Bayreuth, wo die Sänger und Musiker klug und verständig genug waren, seinen Anleitungen zu folgen, war er der liebenswürdigste Meister, den man sich denken kann. In Paris und London war die Sache anders, aber das war gewiß nicht seine Schuld. Wenn man ihm dort dasselbe Entgegenkommen gezeigt hätte wie in München und Bayreuth, so würde er niemals jähzornig geworden sein. Er wollte immer das Richtige, diejenigen, die ihn quälten,

wollten es nicht. „Dieses ewige Mich-zusammen-ballen-müssen zur Abwehr giebt mir nur Trotz und Verachtung," schrieb er aus London, und in diesem Satz haben wir eine Erklärung für seine Reizbarkeit, aber nicht die ganze, denn oft waren Dyspepsie und Ueberarbeitung für schlechte Laune oder Zornausbrüche verantwortlich. „Man nennt mich häufig übellaunig, indeß ich einfach krank bin," pflegte er zu seiner Umgebung zu sagen. Auch muß man die geradezu überwältigende Reihe von Enttäuschungen und Fehlschlägen in Betracht ziehen, die ihm bis nach seinem fünfzigsten Lebensjahre beschieden waren: die vergeblichen Bemühungen und Entbehrungen in Paris, das Fiasco in Dresden, das zehn Jahre lange Warten auf die Aufführung einer seiner Opern in Berlin, und die zwanzig Jahre, die er nach „Tannhäuser" warten mußte, ehe er eins seiner Werke selbst aufführen konnte. Man rufe sich die fast unglaubliche Thatsache in die Erinnerung zurück, daß er 44 Jahre alt war und bis auf drei alle seine Werke geschrieben hatte, ehe eine einzige seiner Opern in Wien, München oder Stuttgart aufgeführt wurde, und daß er sein 56. Lebensjahr erreichte, ehe Italien, Frankreich und England mit seinen frühesten Opern Versuche anstellten. Man erinnere sich an die tausend unangenehmen Erfahrungen, die in den vorhergehenden Capiteln mitgetheilt worden sind, und man wird seine Haltung dem Publicum gegenüber und seinen unvermeidlichen Pessimismus wenigstens verstehen, wenn man ihm nicht verzeihen kann.

Er wurde beschuldigt, die Melodie vernichtet zu haben, obgleich Niemand schönere Melodieen geschaffen hatte; man klagte ihn an, er zerstöre die musikalische Form, wo er der wahre Schöpfer einer organischen Form für dramatische Musik war; man behauptete, er verachte und verspotte die großen Meister, während er sie wie kein Anderer verehrte; man beschuldigte ihn des Egoismus, der Schacherei, der Reclamesucht und sybaritischen Weichlichkeit, obgleich er in Wahrheit fast sein ganzes Leben hindurch alle Genüsse geopfert hatte, um ein anscheinend unmögliches Ideal zu erreichen; man schleuderte ihm alle diese Anschuldigungen nicht

zehn Mal, sondern zehntausend Mal in's Gesicht, bis die ganze Welt diese ungeheuerlichen Lügen glaubte! Konnten solche Erfahrungen in einem Menschen freundliche Gefühle und liebenswürdiges Benehmen gegen die Welt erzeugen? Darf er ein verächtlicher Bettler genannt werden, weil er sich nicht schämte, von den wenigen Freunden, die ihn liebten, Geld anzunehmen? Hatte er nicht Recht, wenn er sagte, daß, „wer mir hilft, in meiner Person nur meiner Kunst und der heiligen Sache, für die ich kämpfe, helfen will?" Er war ein Egoist, seine „heilige Sache" nahm alle seine Gedanken, seine ganze Energie in Anspruch, alle seine Briefe handeln von seiner eigenen Person, und wenn er Anderen half, indem er sie singen oder dirigiren lehrte, so geschah das, um die richtige Interpretirung seiner Werke zu fördern. Unzweifelhaft besaß er einen kolossalen Egoismus, aber hatte er sich nicht auch eine kolossale Aufgabe gestellt? Wo hätte er Zeit und Kraft finden sollen, um Anderen in ihren Plänen zu helfen, wenn er selbst der Hilfe von Hunderten zur Aufführung seiner eigenen bedurfte? Solcher Egoismus ist nicht nur verzeihlich, sondern wünschenswerth und löblich.

Es kam vor, daß selbst Wagner's Freunde und Bewunderer seinen Unwillen fühlen mußten, wie bei einer Gelegenheit, wo ein enthusiastischer Capellmeister, der ihm ein Ständchen gebracht und dabei den „Tannhäuser"-Marsch und den Hochzeitsmarsch aus „Lohengrin" gespielt hatte, statt mit Dank, mit den heftigen Worten empfangen wurde: „Habe ich denn gar Nichts componirt außer diesen zwei immerwährenden Stücken?" Aber selbst hier, wo wir lebhaftes Bedauern für den armen Capellmeister empfinden, läßt sich unser Mitgefühl für sein Opfer nicht unterdrücken. Von derartigen Ausbrüchen abgesehen, war Wagner seinen Freunden gegenüber der liebenswürdigste und herzlichste Mensch, den man sich denken kann, und sie hingen Alle an ihm mit einer Verehrung, die an Fanatismus grenzte. Ein bewundernswerther Zug seines Charakters war seine echt demokratische Gesinnung: er beurtheilte Jeden nach seinem wahren Werthe. Rang, Reichthum oder Stellung beeinflußte sein Urtheil über andere

Menschen in keiner Weise. König Ludwig betete er an, aber als Mensch und Freund, nicht als König. Seine Untergebenen und Dienstboten behandelte er in der Oeffentlichkeit wie im häuslichen Verkehr wie Seinesgleichen. Nach jeder Ausfahrt in Venedig verabschiedete er sich von dem Gondolier, indem er seinen Hut abnahm. Für seine Dienstboten hatte er nie ein hartes Wort, selbst wenn er durch seine Leiden verstimmt war, und fast nie wurde an seiner Tafel ein Gericht gegessen, von dem nicht jedes Mitglied des Haushalts bekommen hätte. In solchen kleinen Zügen enthüllt sich der wahre innerliche Character eines Menschen. Und welchen Reichthum von Güte und Zuneigung besaß dieser Mann für die Thiere! Zu den schon früher berichteten Anekdoten könnten wir noch ungezählte hinzufügen; wie er seine Arbeit an der „Meistersinger"-Partitur unterbrechen mußte, weil ihn ein heimatloser Hund, den er vom Hungertode erretten wollte, in die Hand gebissen hatte; von dem langen Brief, den er in Wien an einen Mann schrieb, um gegen die Grausamkeit zu protestiren, einen Hund beständig an der Kette liegen zu lassen; von einem Kätzchen, das er in Venedig aus dem Canal rettete und im Palazzo Vendramin aufzog. Seine Sorge für seine vierfüßigen Lieblinge ging so weit, daß er niemals einen jungen Hund wegschenkte, ehe er sich nicht überzeugt hatte, daß das Thier eine gute Heimat in einem Hause mit einem geräumigen Garten finden würde.

Mit einem Worte: die Behauptung, Wagner's Charakter sei rauh und unfreundlich gewesen, ist eine ebenso vollständig unbegründete Falschheit wie die, seine Musik bestehe aus lauter Dissonanzen und enthalte keine Melodie. Sein Herz floß von zärtlicher Liebe über. Er liebte seine Kunst fanatisch und würde wie ein Märtyrer für sie durch's Feuer gegangen sein; er liebte die Natur, die Thiere und seine Freunde, und sein Herz sehnte sich danach, durch seine Kunst die ganze Menschheit zu seinen Freunden zu machen. Mit allen Fasern verlangte er nach Sympathie, nach Ermuthigung in der Ergebenheit für sein Ideal, aber lange Jahre hindurch blieben Liszt und ein paar andere Freunde die einzigen, welche

ihm diese Sympathie und Unterstützung gewährten. Doctor Hanslick hat in einem nach Wagner's Tode geschriebenen Essay die unglaubliche Kühnheit gehabt, die Behauptung aufzustellen, es habe niemals eine wirkliche Opposition gegen Wagner bestanden, diese habe sich nur gegen die Wagnerianer gerichtet! Jede Seite dieser Biographie straft Hanslick's Behauptung Lügen, und Wagner bezeichnet in seinen Briefen eine ähnliche Versicherung als „das alte Manöver". Und wie berührten ihn diese Verleumdungen seiner Gegner? In dem nachgelassenen Bande (89) sagt er, er sei „von Anfang herein unseren Musik-Zeitungsschreibern mit einer Verachtung begegnet, als wie sie stärker nie in der Welt bezeigt worden sein dürfte." Wir wissen aber, daß die ungerechten Angriffe auf ihn und seine Kunst ihm oft die bittersten Geistesqualen bereiteten. Im 67. Briefe an Uhlig sagt er von einem solchen Angriff:

„Ich lese es nicht, weil — wenn ich mich nicht zur Erwiderung anlassen soll (was ich jetzt nun einmal nicht mehr will) — dies Geschreibe mir doch immer auf einige Tage den Kopf einnimmt, was denn doch füglich mit etwas Besserem geschehen kann."

Ein Mann in Wagner's Lage kann nicht vermeiden, daß er auch von Freunden gequält wird. Wie Wolzogen erzählt, erhielt der Meister einst von einem Bewunderer einen Brief, in dem auseinandergesetzt wurde, wie der Walkürenritt verbessert werden könnte. Die vorgeschlagenen Aenderungen waren beigefügt: „Der Componist des schlechteren Walkürenrittes erzählte dann gern, wie dankbar er seinem Schwager Ollivier, dem französischen Minister von 1870, für den guten Rath geblieben sei, welchen er so oft im Leben zu befolgen hatte: ‚Ne répondez pas!'"

In einem Briefe an Liszt (244) beklagt er sich bitter über die albernen Enthusiasten, die Unsinn über ihn schreiben und dann Lob dafür erwarten. Er empfand es tief, daß die witzigen Mitarbeiter der Presse fast ausnahmslos gegen ihn schrieben, und in einem Briefe an den Redacteur des „Musikalischen Wochenblatts" ruft er aus, er athme gewöhnlich

erst dann frei, wenn er einen Artikel aus der Feder des witzigen Tappert finde*).

Gerade der Trotz, der Egoismus und das Selbstbewußtsein, die ihm so viele Feinde schufen und so oft getadelt wurden, gehörten zu den Eigenschaften Wagner's, die für die Welt am nützlichsten waren, denn mit ihrer Hilfe brachte er die Berechtigung des Genies zur Herrschaft in der Gesellschaft ebenso zur Geltung wie in seinem eigenen Arbeitsfelde und verschaffte ein für alle Mal der Thatsache Anerkennung, daß der Schöpfer eines Musikdramas und nicht der bloße Ver-

*) Einer von diesen „Wagnerianern" behauptete ernstlich, daß wenn Alles, was Musiker und Dichter vor Wagner geschrieben, vernichtet würde, so wäre das ein Vortheil für die Welt, weil dann Jedermann seine Zeit ausschließlich auf das Studium des Nibelungenringes verwenden könne! Nicht viel vernünftiger waren die Auslassungen von Friedrich Nietzsche in seinen ersten Broschüren über Wagner, nach deren Lectüre Dr. Hanslick berechtigter Weise ausrief: „Man glaubt in einem Narrenhaus zu sein." Später wendete sich die Sache bekanntlich, und Nietzsche schrieb die verächtlichsten Broschüren über Wagner — ohne jedoch zu leugnen, daß er alle seine Zeitgenossen in der Musik dennoch überragt! Man schämt sich fast zu verzeichnen, daß Nietzsche noch jetzt von vielen Leuten ernstlich als Philosoph angesehen wird. Ja, ein Journalist hat sich erdreistet, zu schreiben, „daß Wagner die Empfindung hatte, in Nietzsche einen mächtigeren, einen weit ursprünglicheren Geist vor sich zu haben, als er selbst war"!! Man braucht kein Wagnerianer zu sein, um über solchen Blödsinn zu lachen. Der berühmte Chirurg, Dr. Billroth, für den Wagner ein Greuel war, schrieb dennoch an seinen Freund Hanslick in Bezug auf Nietzsche's Angriffe auf Wagner: „Was sich der Kerl nur einbildet, daß er es wagt, solchen Blödsinn drucken zu lassen! ‚Zweite Auflage', das ist allerdings ein Beweis unserer Decadenz im litterarischen und künstlerischen Geschmack." Dies bezieht sich auf den „Fall Wagner". Von „Götzendämmerung" schreibt Billroth: „Mir erscheint das Buch als das Product eines Geisteskranken und es war mir interessant, daß Nietzsche schon einmal im Irrenhaus war, daß man ihn von seiner Professur in Basel delogirt hat, und daß er jetzt (1888), wie ich höre, wieder in einer Anstalt für Nervenkranke ist . . . Nietzsche charakterisirt sich selbst sehr treffend, wenn er sagt: „Es ist ein Vergnügen für alle armen Teufel zu schimpfen — es giebt einen kleinen Rausch von Macht!" Er ist selbst so ein armer Teufel, impotent, etwas Positives zu schaffen, verschimpft er Alles . . . Seine „Götzendämmerung" hat eine unleugbare Verwandtschaft mit dem berüchtigten Buch „Conventionelle Lügen". Beide sind schlechte Bücher . . . Weil er krank ist an Leib und Seele, hält er alles Gesunde im Menschen für Krankheit, Fortschritt für Decadence, Freiheit für Imbecilität, alles Edle für Greisenthum."

dolmetscher die wichtigere Persönlichkeit ist. Die von ihm durchgeführten Reformen erstreckten sich auf Alles, was mit dem Theater in Verbindung stand: die Musik, das Drama und seinen Stoff, die Sänger, die Schauspieler, das Orchester, die Decorationen und die Regie, das Ballet, das Theater selbst und sogar die Zuschauer und ihr Benehmen. Niemals hat ein Mann einen ähnlichen Einfluß auf eine Kunst ausgeübt und heute hat der Wagner-Maelstrom die ganze musikalische Welt in seine Fluthen gezogen. Künftige Geschlechter werden ihn für die neue und schöne Kunst, die er geschaffen, bewundern und ihn um so mehr verehren, weil er sich bei dem nothwendigen Werke des Hinschlachtens von Vorurtheilen und starren Formeln die Leute zu Feinden machte, die ihn bekämpften. Die meisten der von ihm eingeführten Reformen sind in den vorhergehenden Capiteln wiederholt berührt worden, einige aber sind von so hervorragender Wichtigkeit, daß sie einzeln, wenn auch kurz, in diesem Schlußcapitel besprochen werden müssen.

Poetische Eigenthümlichkeiten.

Wenn man Wagner in seiner Eigenschaft als Dichter betrachtet, erkennt man sofort als erste und wichtigste Thatsache, daß er für alle Zeit die Wahrheit feststellte, daß in der Oper gerade wie im Drama die Handlung die Hauptsache ist und die Musik lediglich ein Mittel bildet, die in Thätigkeit gesetzten Gefühle noch stärker anzuregen. Gluck hatte denselben Gedanken, konnte aber leider keinen Dichter finden, der groß genug gewesen wäre, ihm bei der Realisirung zu helfen. Es schien nothwendig, daß der Dichter und der Componist ein und dieselbe Person sei. Vor Wagner hatten schon andere Componisten sich mehr oder weniger an der Herstellung ihrer Operntexte betheiligt, z. B. Rousseau, Lortzing, Schumann und Donizetti. Aber dabei hatte es sich immer nur darum gehandelt, einen Roman oder ein Drama nach der gekünstelten Opernformel zurecht zu stutzen. Ein einziges Mal nur folgte Wagner diesem Beispiel, denn sein „Rienzi" ist nach dem bekannten Roman Bulwer's geschrieben. Von da an wandte er sich den ursprünglichen

Quellen zu, den Sagen, und gab ihnen von Grund aus die durch die besonderen Anforderungen des Musik-Dramas bedingte Form.

Ganz abgesehen von der Frage, ob diese Sagen die einzig richtigen oder auch nur die besten Quellen für Opernstoffe liefern, ist es doch klar, daß Wagner's größtes dichterisches Verdienst in der Thatsache liegt, daß er der Opernbühne eine vollständig neue Welt erschloß, die nicht nur neue Formen, sondern auch neue Stoffe, neue atmosphärische Effecte und neue Reize durch eigenartige Localfarbe an Stelle der fadenscheinigen Stoffe enthielt, die schon so oft in Romanen, Theaterstücken, Opern und Possen Dienste gethan hatten. Vor dem Erscheinen der mythischen Opern waren die Deutschen mit der griechischen und römischen Mythologie ganz genau bekannt, wußten aber gar Nichts von ihren eigenen nordischen Göttern und den mit ihnen verknüpften Sagen. Heute kennt die ganze gebildete deutsche Jugend Wotan, Brünnhilde, Fricka und Donner eben so gut wie Jupiter, Venus, Mars und Diana. Die Musik-Dramen eines Mannes haben in wenigen Jahrzehnten das zu Stande gebracht, was die vereinigten Anstrengungen aller Philologen, die bisher die Kenntniß dieser Sagen monopolisirten, in Jahrhunderten nicht hätten thun können. Diese Errungenschaft allein würde ihm einen Platz unter den Unsterblichen sichern.

Vom rein dramatischen und theatralischen Standpunkt ist Wagner der größte Dichter, den Deutschland hervorgebracht hat. Weder Lessing, noch Schiller, noch Goethe, noch einer der späteren Dramatiker hat so scharfes Verständniß für legitime dramatische Effecte besessen oder ähnliche Kunst in dem Aufbau einer Klimax an den Tag gelegt, wie Wagner in seinen besten Werken. Die außerordentliche und stetig wachsende Popularität seiner Opern beweist die Richtigkeit dieser Behauptung. Ein großer Theil des Erfolgs muß natürlich auf Rechnung der Musik gesetzt werden; daß aber die beste Musik nicht genügt, um eine Oper mit werthlosem Text in der Gunst des Publicums zu erhalten, wird durch

das unglückliche Geschick von Weber's „Euryanthe" und Schumann's „Genoveva" bewiesen. Ueber den dramatischen Werth der Dichtungen Wagner's ist in früheren Capiteln genug gesagt worden, und wir können uns hier auf andere Eigenthümlichkeiten derselben beschränken.

Mozart sagte einst, die Poesie solle in der Oper die unbedingt gehorsame Tochter der Musik sein. Dieser, bis zu seinem logischen Ende verfolgte Grundsatz führte zu den Ungeheuerlichkeiten im Reiche der Oper, die Rossini und Donizetti verübten. Gluck bewies, daß er in dieser Beziehung ein viel wahrerer Künstler war, als er an La Harpe schrieb, die Verbindung zwischen Ton und Wort sollte so intim sein, daß das Gedicht für die Musik gemacht scheinen solle eben so sehr wie die Musik für das Gedicht. Wagner paßte weder die Dichtung der Musik, noch die Musik der Dichtung an, sondern goß sie beide in derselben Form, aus der sie in Stoff und Form innig verschmolzen hervorgingen. Am 4. März 1854 schrieb er an Liszt: „Ich könnte auf Schiller'sche Verse, die gewiß nur für Lectüre gemacht sind, um keinen Preis mehr eine Melodie hervorbringen." Er wollte Dichtungen, die von Anfang an geschaffen worden waren, um gesungen und nicht nur gelesen zu werden, und da er sie nirgends finden konnte. obgleich ihm von seinen Zeitgenossen beinahe dreitausend Librettos zur Verfügung gestellt wurden, so schrieb er sie selbst.

Wenn man Wagner's Dichtungen aus den drei verschiedenen Perioden mit einander vergleicht, so fallen merkwürdige Unterschiede und scheinbare Inconsequenzen in's Auge. In den „Feen" und im „Rienzi" folgte er alten Opernmustern und die Verse sind zum großen Theile ungefeilt; im „Nibelungenring" verzichtet er ganz auf Reime und verwendet Allitteration; im „Tristan" bedient er sich der Reime und der Allitteration, und in den „Meistersingern" und im „Parsifal" finden wir nur Reime und keine Allitteration. Es ist nicht schwer, die Gründe für diese Unterschiede zu entdecken. Während seiner theoretischen Periode dachte er fortwährend darüber nach, weshalb er gewisse Dinge gethan habe und in Zukunft thun solle, und

gelangte ganz naturgemäß zu dem Schluß, daß der Reim, wie er gewöhnlich in Operndichtungen benützt wurde, nicht nur überflüssig, sondern schädlich sei, weil er zu unrichtiger Betonung verleitet und meist in der Tonfluth der Musik verschwindet (IV, 142; X, 211). Der Reim ist das melodische Element in den Versen, er bildet einen Zusammenklang von Tönen am Ende jeder Zeile, der im Vergleich zu der unendlichen Mannigfaltigkeit musikalischer Töne und Combinationen in einer Oper primitiv erscheint. Die Abwesenheit des Reimes, der unkünstlerisch wird, wenn er zur falschen Betonung führt, wird daher in den meisten Fällen nicht auffallen.

Auf der anderen Seite kann Allitteration eine mächtige Bundesgenossin des Operndichters werden. Sie ist der altdeutsche Brauch, dieselben Buchstaben oder Töne (Consonanten oder Vocale) in zwei oder mehr Worten derselben oder der aufeinander folgenden Zeilen zu wiederholen. Der Accent fällt auf die allitterirende Silbe und die Wurzel des Wortes wird dadurch hervorgehoben. Durch die Wahl hart oder weich klingender Worte kann der Dichter seinen Versen einen bestimmten Charakter verleihen, der Zorn, Haß, Eifersucht oder Liebe zum Ausdruck bringt. Einige der hervorstechendsten Beispiele finden wir in der ersten Scene von „Rheingold". Wenn Alberich eine der Rheintöchter zu fangen sucht, aber auf dem glatten Boden ausgleitet, braucht man nicht einmal deutsch zu verstehen, um den Sinn seines Ausrufs:

„Garstig glatter,
glitschriger Glimmer!
wie gleit ich aus!"

zu erfassen.

Wie schön passen auch die an sich bedeutungslosen Anfangsworte des Liedes der Rheintöchter: „Weia, waga, woge, Du Welle" zu ihrem auf und ab wallenden Gesang und ihren Bewegungen. Die deutschen Journalisten wurden nicht müde, diese Worte ebenso wie das wilde „Hojotoho" der Walküren lächerlich zu machen, als man die Töne aber von

der Bühne hörte, war Jeder von dem köstlichen Effect bezaubert. Der Dichter hatte gewußt, was der Musiker brauchte. Zwei andere classische Muster von durch Allitteration erzeugten Stimmungsbildern sind das Liebeslied Siegmund's in der „Walküre" und Mime's Versuch im „Siegfried", dem Helden das Gefühl der Furcht, das die Erscheinungen im tiefen Walde erwecken, zu beschreiben: „Fühltest Du nie" u. s. w.

Allitteration scheint ferner die Worte zusammen zu ketten und, wie der Reim, dem Gedächtniß und dadurch den Sängern zu helfen; auch erzeugt sie einen gewissen rhythmischen Fluß und Lebhaftigkeit der Sprache. Alles in Allem betrachtet, ist es aber wahrscheinlich, daß Wagner zur Benutzung der Allitteration hauptsächlich durch ein unbewußtes Verlangen nach Localfarbe veranlaßt wurde, denn sie war ein wesentlicher und untrennbarer Theil der alten Dichtungen, aus welchen er den Stoff zu seinen Dramen schöpfte, und der rauhe männliche Charakter dieser nordischen Götter und Helden erforderte seine ebenso rauhe und mannhafte poetische Ausdrucksweise. In dem von Liebe durchdrungenen „Tristan" war weniger Nothwendigkeit dafür vorhanden, und in den „Meistersingern" erheischte der Realismus den Reim, der in der Zeit der Handlung gebraucht wurde. Hier zeigt uns Wagner aber, wie man Opernreime vortheilhaft verwerthen kann, wie z. B. in Sachsens:

„Nur mit der Melodei
seid ihr ein wenig frei," u. s. w.

wo die musikalischen Accente mit den Reimen zusammenfallen und die Worte so deutlich ausgesprochen werden, daß selbst der rein litterarische Reim seine volle Wirkung behält. Der auf christlichen Legenden aufgebaute „Parsifal" behält natürlich den der frühen christlichen Dichtung eigenthümlichen Reim bei. Es ist nicht unmöglich, daß Wagner in seinen beiden letzten Dichtungen den Reim beibehielt, weil er die Ueberzeugung hegte, daß sie selbst als rein litterarische Dramen Anklang finden würden. Als solche würden sie durch die Benutzung von Reimen natürlich verschönert werden, ohne in ihrer Eigenschaft als Musik-Dramen Schaden zu erleiden,

denn der Reim mag in der Oper überflüssig sein, ist aber kein Fehler, wenn auch seine Anwendung den Eindruck macht, als wolle man die Lilie anstreichen.

Als Uhlig und andere zeitgenössische Componisten die Nibelungen-Dichtungen zuerst zu Gesicht bekamen, konnten sie nicht verstehen, wie es möglich wäre, solches Zeug in Musik zu setzen. Die unregelmäßigen Zeilen von verschiedener Länge — meist sehr kurz — verwirrten sie. Sie waren an die tanzartigen Versmaße und Rhythmen der alten Opernlibrettos gewöhnt und konnten anfänglich nicht verstehen, daß diese neue Methode dem Componisten die ganze rhythmische Freiheit und Mannigfaltigkeit der Prosa gab, gleichzeitg aber den Eindruck der Poesie bewahrte. Hierin liegt die wesentlichste Eigenthümlichkeit der Dichtungen Wagner's. Aber alle diese Neuerungen wurden von den deutschen Kritikern mit Widerwillen aufgenommen. Was der Esel nicht kennt, das frißt er nicht. Die Aufnahme, welche die Nibelungen-Dichtungen fanden, liefern ein beklagenswerthes Beispiel für die kritische Unfähigkeit des deutschen Geistes, der es gewöhnlich den Ausländern überläßt, seine eigenen genialen Mitbürger und ihre Verdienste zu erkennen. Wagner berichtet, daß einige der größten Autoritäten wohl im engen Freundeskreise seinen Dichtungen hohes Lob spendeten; sich aber sorgfältig hüteten, derartige Ansichten öffentlich auszusprechen. Die große Mehrheit war entsetzt, daß ein „Opern-componist" die Frechheit besitzen konnte, seine Librettos als „litterarische" Erzeugnisse zu veröffentlichen. Daher kam es, daß, wie er hinzufügt, die schlechten Witze der Recensenten und musikalischen Spaßmacher die einzige Beachtung waren, die ihm zu Theil wurde. Es war wirklich bedauerlich, daß die musikalischen Sachverständigen, die nicht einmal Geist genug besaßen, um Wagner's Musik zu verstehen, die „Autoritäten" waren, deren Ansichten über poetische Erzeugnisse, die weit außerhalb ihres Horizontes lagen, die Zeitungsleser anhören mußten. Wir haben in den vorhergehenden Capiteln so viele dieser Urtheile angeführt, daß wir hier nur noch zwei besonders charakteristische erwähnen wollen. Ambros

nannte die „Tristan=" und die „Nibelungen="Texte „Todsünden" und Speidel schrieb: „Der hat keine Ahnung von der Poesie, der Wagner's Operntexte schön oder auch nur erträglich findet."

Der wahre Werth aller dieser Kritiken mag hier durch zwei Beispiele charakterisirt werden. Zunächst sei daran erinnert, daß Tappert die beiden Kritiker, die über Wagner wegen der „gekünstelten" und „plumpen" Allitterationen im „Parsifal" herfielen, durch den Beweis abführte, daß in dem Werke fast gar keine Allitterationen enthalten sind. Das zweite Beispiel ist noch bedeutsamer. Ueber die ungewöhnlichen, veralteten und neuerfundenen Wörter in Wagner's Dichtungen ist so viel geschrieben worden, daß die letzteren von Leuten, die sie nicht gelesen haben, für nahezu unverständlich gehalten werden. Was ist aber der wahre Sachverhalt?

„Aus dem Mischmasch veralteter und selbsterfundener Worte und Wendungen, die er (Goethe) dem damals modernen Sprachschatze beimengte, habe ich, als ich vor Jahren der Sprache Goethe's ein Specialstudium widmete, nur allein von den ersten 60 Seiten seiner Gedichte (Lieder, gesellige Lieder, Balladen enthaltend) 200 solcher vor ihm ungekannter Ausdrücke notirt. In Wagner's vier Nibelungen=Dramen sind, wenn man Goethe bereits als bekannt geworden voraussetzt, dagegen nur 30 Fälle zu finden, ebensoviel in den Meistersingern allein, im Tristan nur 13. Ueber diese ängstliche Statistik mögen nur diejenigen lachen, denen sie unangenehm ist*)."

Es braucht kaum hinzugefügt zu werden, daß ein musikalischer Dramatiker mehr Ursache und Entschuldigung für die Verwendung ungewöhnlicher Ausdrücke hat, als ein rein litterarischer Dichter. Diese veralteten Wörter wurden in's Leben zurückgerufen, um Localfarbe zu verleihen oder an die Stelle von Ausdrücken zu treten, die im täglichen Gebrauch abgeschliffen worden waren wie alte Pfennige. Hinsichtlich der Frische der Diktion gehört Wagner's Poesie ebenso wie in Bezug auf dramatische Construction und elementare Leidenschaft zu dem Besten, was wir besitzen.

*) „Die Tragödie in Bayreuth" (57) von Hans von Wolzogen, dessen höchst werthvolle Broschüre „Die Sprache in Wagner's Dichtungen" die Dichtungen des Meisters von jedem denkbaren Standpunkt und mit besonderer Berücksichtigung veralteter und schwer verständlicher Wörter beleuchtet.

Sage und Musik.

„Nie würde ich einen Stoff wählen, der von einem geschickten Theater-Dichter ebenso gut zu einem recitirenden Drama benutzt werden könnte. Als Musiker kann ich aber Stoffe wählen, Situationen und Contraste erfinden, die dem dramatischen Dichter für das Schauspiel stets fremd bleiben müssen . . . . . Wenn es die heutige Aufgabe des dramatischen Dichters ist, die materiellen Interessen unserer Zeit vom moralischen Standpunkte aus zu läutern und zu vergeistigen, so ist dem Opern-Dichter und -Componisten überlassen, die ganze heilige Poesie, wie sie uns aus den Sagen und Geschichten der Vorzeit anweht, in dem ganzen ihr eigenen Dufte hervorzuzaubern, denn die Musik bietet hier das Mittel zu Combinationen, wie sie dem Dichter allein, zumal unseren Schauspielern gegenüber, nicht zu Gebote stehen. Dies ist der Weg, die Oper zugleich auf einen höheren Standpunkt zu erheben, den wir dadurch erniedrigen, daß wir dem Componisten zumuthen, Alltäglichkeiten, Intriguen u. s. w. seinen Eingebungen zu Grunde zu legen, welche dem modernen Lust- und Schauspiel-Dichter ohne Musik darzustellen weit besser gelingen."

In diesen Zeilen, die Wagner im Jahre 1844, kurz nachdem er den Plan der Composition des „Tannhäuser" gefaßt hatte, an den Berliner Dichter Gaillard schrieb*), faßte er das, was zu Gunsten seiner sagenhaften Stoffe zu sagen war, gedrängter zusammen, als in seinen theoretischen Schriften. In den letzteren Essays**) bemüht er sich, mit großer Sorgfalt den Beweis zu führen, daß die Sage das Ideal einer Fundgrube für den Dichter ist. Die Götter, sagt er, waren die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft, in ihnen stellt sich der Mensch das Wesen der natürlichen Erscheinungen als von einer Ursache hergeleitet dar, und deshalb haben die mit ihnen verknüpften Sagen zu allen Zeiten die großen Dichter zu künstlerischem Schaffen begeistert. Die Schöpfer dieser Sagen sind wie die der Sprichwörter unbekannt, der Inhalt derselben kann daher von Niemandem als Eigenthum beansprucht werden, vielmehr sind alle Dichter berechtigt, ihm altes Gold zur Herstellung neuer Schätze zu entnehmen. Wir finden dort die einfachen und natürlichen menschlichen Leidenschaften und Gefühle, frei von aller historischen Beimischung, weshalb dem Dichter keine

*) „Bayreuther Festblätter" 24. (a).

**) Besonders IV, 41—53 und VII, 143 und 161.

aus localen oder historischen Rücksichten geschmiedeten Fesseln angelegt sind. Die Sagen sind reine Producte der Phantasie und daher so frei von durch Zeit oder Raum gesetzten Schranken wie die Melodieen und Harmonieen des Musikers.

In seinen theoretischen Schriften ist Wagner zu sehr deutscher Metaphysiker, um zu concreten Beispielen herabzusteigen, er hätte aber seine Beweisführung bedeutend stärken können, wenn er sie durch einige historische Thatsachen gestützt hätte. Er hätte zeigen können, daß selbst im Bereich des litterarischen Dramas die bedeutendsten Werke Stoffe behandeln, welche nicht der Geschichte, sondern ganz der Phantasie entnommen sind. Aeschylos und die anderen griechischen Dramatiker schöpften hauptsächlich aus den alten Mythen. Shakespeare's größte Werke sind mit ein oder zwei Ausnahmen nicht seine historischen Dramen, sondern die, deren Handlung frei erfunden ist, und in mehreren derselben begegnen wir dem mystischen, phantastischen oder übernatürlichen Element, so in „Hamlet", „Macbeth", „Sommernachtstraum" und „Sturm"; noch bedeutsamer ist es, daß auch in seinen beiden größten historischen Stücken, „Julius Cäsar" und „Richard III.", Geister vorkommen. In einem der Briefe Schiller's an Goethe finden wir das bedeutsame Geständniß, daß seine Neigung sich immer mehr einem frei concipirten, nicht historischen Sujet zuwende, und daß er die Soldaten, Helden und Herrscher schon mehr als satt habe.

Wenn das sogar vom rein litterarischen Drama wahr ist, so paßt es noch unendlich viel mehr auf das Musik-Drama, denn die Musik steht in natürlicher Verwandtschaft mit dem Uebernatürlichen und dem nur in der Phantasie Vorhandenen. Die Tausende von Opern, die bis auf Gluck geschrieben wurden, Gluck's Werke selbst eingeschlossen, nahmen fast ausnahmslos ihren Stoff aus der griechischen Mythologie. Von den beiden besten Opern Mozart's gehört die „Zauberflöte" ganz in das Reich der Phantasie, während im „Don Juan" es dem sprechenden Standbild des ermordeten Comthurs vorbehalten bleibt, die ganze Größe des musikalischen Genies Mozart's zu enthüllen. Gounod's eine erfolg-

reiche Oper ist „Faust", und sie gehört in dieselbe Kategorie. Und wenn wir Weber betrachten, so erkennen wir wieder, wie tief Wagner's Genie und Principien in seinen Opern wurzelten. In seinen drei besten Opern — „Freischütz", „Euryanthe" und „Oberon" — kommt das Uebernatürliche in packendster Weise zur Geltung. Sein Sohn, Max Maria von Weber, sagt darüber:

„Ueberdies fühlte er auch sehr wohl, wie weit der Musiker dem Dichter durch sein Schöpfungsmaterial im künstlerischen Darstellen der Geisterwelt überlegen sei. Auch die genialste Combination an Begriffe geknüpfter Worte ist nicht im Stande, den Schauer der Posaunentöne im ‚Don Juan', den ätherischen Zug der Geigenklänge in der ‚Euryanthe', den geisterhaften Hauch tiefer Flötentöne, oder das Drohen der Baßnoten der Clarinette auch nur entfernt nachzuahmen und im Benutzen dieser Mittel kam Weber seine Gabe, die Klangfarben auf's Wunderbarste zu mischen, so gut zu statten, daß" ꝛc.

Von dieser Gabe, die Klangfarben zu mischen, hatte Wagner einen noch größeren Antheil erhalten als Weber, und daher rührt zum Theil seine Vorliebe für mythische Stoffe. Der allererste Ton des „Lohengrin"-Vorspiels versetzt uns in das Feenreich der Sage und Musik und in seinen Werken selbst hat Wagner seine stärksten Argumente für seine Theorieen über die Verwendung der Mythe geliefert. Auf der anderen Seite hat er uns in den „Meistersingern" das richtige, nicht sagenhafte Feld für eine komische Oper gezeigt.

Gesangsstil.

„Was uns bei Bellini entzückte, war die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vor'm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Componisten doch endlich einmal solche Melodieen und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten."

„Ich werde nie den Eindruck vergessen, den in neuester Zeit eine Bellini'sche Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegorisirenden Orchestergewühls herzlich satt war und sich endlich wieder ein einfach edler Gesang zeigte."

Erscheint es nicht lächerlich, daß Richard Wagner diese Sätze geschrieben haben soll? Wie läßt sich dieses Phänomen erklären? Sehr leicht — er war sehr jung, als er sie

schrieb, kaum einundzwanzig Jahre. Es war einfach das Gewinsel des jungen Bären nach süßer Milch. Als er aufgewachsen war, knurrte er, wie wir wissen, in ganz anderen Tönen, und süße Milch war nicht mehr seine Lieblingsspeise.

Um uns genauer auszudrücken, können wir sagen, daß Wagner's musikalische Instincte richtig waren, denn seine erste musikalische Liebe war Weber und seine zweite Beethoven. Als er aber zuerst mit dem praktischen Leben in Berührung kam, bemerkte er, daß Weber und Beethoven mit ihrem Gesang viel weniger Effect machten als Bellini und Adam. Einem ehrgeizigen jungen Manne erscheint nichts so wünschenswerth, wie der Effect, das heißt der Erfolg, und daraus läßt sich die zeitweise Reaction erklären, die ich im ersten Bande unter der Ueberschrift „Ein Schritt rückwärts" beschrieben habe. Es dauerte mehrere Jahre, ehe er sich von dieser Verirrung gänzlich erholte. Noch im Jahre 1843 schrieb er in der „Autobiographischen Skizze" über seine Oper „Die Feeen":

„In den einzelnen Gesangsstücken fehlte die selbstständige freie Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche detaillirte Declamation von dem Componisten aller freien Wirksamkeit beraubt wird. Uebelstand der meisten Deutschen, welche Opern schreiben."

Als die „Skizze" 28 Jahre später in Buchform veröffentlicht wurde, strich Wagner diesen Passus aus und zwar aus sehr guten Gründen. Die Worte, die hier gesperrt gedruckt sind, liefern den Beweis, daß er sich damals noch nicht von der allgemein geltenden Ansicht befreit hatte, der Hauptzweck einer Oper bestehe darin, den Primadonnen und Tenoristen Gelegenheit zu geben, „Effect zu machen", indem sie „selbstständige Melodieen" sangen. Der gereifte Wagner von 1871 hatte diese absurde Anschauung längst über Bord geworfen und eine höhere Auffassung vom Musik-Drama und der Aufgabe der Opernsänger erworben, daß nämlich eine Oper kein „Concert im Costüm", sondern ein Musik-Drama sein müsse. Es sollte eigentlich jedem Menschen klar verständlich sein, daß man bei der Vereinigung von Musik und dramatischer Handlung der letzteren unausgesetzte Auf-

merksamkeit widmen muß. Das geschah bei der italienischen Oper vor den Reformen Gluck's nicht. Dort wurde Alles mit der einzigen Absicht arrangirt, den Sängern Gelegenheit zu geben, mit der „selbstständigen freien Melodie" ihrer Arien einen „Effect" zu erzielen. Gewöhnlich traten drei Männer und drei Frauen auf, von denen Jeder eine große Arie haben und in einem Duett mitsingen mußte. Eine bestimmte Anzahl von Arien mußte ohne Rücksicht auf die Handlung in vorgeschriebener Weise vertheilt werden, wodurch selbst einige der Opern Mozart's stellenweise verunziert werden. Diesen blödsinnigen Gebrauch bekämpfte Wagner unnachsichtlich und machte an Stelle des Sängers die Handlung zur Hauptsache einer Oper. Vor ihm gab es keine Operndichtungen, sondern nur Librettos, und selbst ein so eifriger Vertheidiger der altmodischen Oper wie Sutherland Edwards muß zugestehen, daß

„mit Ausnahme der hochpoetischen und hochdramatischen Werke Wagner's keine Opern für Aufführung mit musikalischer Begleitung von Anfang bis zu Ende geschrieben worden sind, die durch ihren Text allein leben könnten".

Es war Wagner's Mission, das Libretto zu reformiren und zur dramatischen Dichtung zu erheben. Nachdem das geschehen war, erkannte er die Nothwendigkeit, es den Zuhörern zu ermöglichen, der Dichtung Wort für Wort zu folgen und den vollen Eindruck der dramatischen Vorgänge zu erhalten. Das erforderte eine Aenderung in den Functionen und den Methoden der Sänger und von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir alle Eigenthümlichkeiten seines Gesangstils beurtheilen, der in hartnäckigerer und lächerlicherer Weise entstellt worden ist, als alle anderen Eigenschaften des „Kunstwerks der Zukunft".

Stellte Wagner „das Piedestal auf die Bühne und die Statue in's Orchester", als er dem Sänger seine „selbstständigen freien Arien" nahm? Im Gegentheil, er erweiterte allerdings die Nützlichkeit und die Beredsamkeit des Orchesters in hohem Grade, aber er erhob gleichzeitig den Sänger von einer singenden Puppe zu einem handelnden, denkenden und fühlenden Künstler. Ehe wir tanzen können, müssen wir

gehen lernen, und wie Niemand eine Singstunde erhalten sollte, ehe er gelernt hat, deutlich zu sprechen — was leider nur selten beachtet wird, — so bestand Wagner darauf, daß ein Opernsänger ein Schauspieler sein müsse, ehe er singen dürfe. Als Schauspieler kann er eine ebenso große „Wirkung" hervorbringen, wie das mit seinen „freien und selbstständigen" Arien möglich ist, und wenn er gleichzeitig ein guter Sänger ist, so wird dadurch seine Kraft verdoppelt. Es ist daher thöricht, davon zu reden, „das Piedestal sei auf die Bühne gestellt worden". Sind Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried, Hans Sachs, Walter und Brünnhilde vielleicht Piedestale?

Selbst wenn man lediglich auf das Vocale Rücksicht nimmt, bleibt der Sänger in Wagner's Opern und Musik-Dramen doch noch die Statue auf der Bühne. Wir können verstehen, weshalb Jules Janin von „Tristan" schrieb: „Die Rolle, die das Vocale spielt, ist nicht wichtiger, als die dieses oder jenes Orchester-Instruments": er hatte wahrscheinlich eine Vorstellung mit ungenügenden Sängern gehört. Wer Niemann, Vogl oder Alvary in dieser Rolle gehört hat, weiß, wie thöricht eine derartige Behauptung ist, und wenn mir mehr Raum zur Verfügung stände, würde ich sehr gerne den langen und beredten Passus hier anführen, in dem Wagner (VIII, 232, 233) die Aufmerksamkeit besonders darauf lenkt, daß keine frühere Operncomposition eine so volle und verwickelte Orchester-Partitur besaß wie „Tristan," und ganz besonders dessen dritter Act, daß aber trotzdem Schnorr mit seiner wundervollen Kunst die Aufmerksamkeit aller Zuhörer so vollständig fesselte, daß diese Orchester-Symphonie im Vergleich zu seinem Gesang der einfachsten Begleitung eines Opernsolos glich, oder richtiger, daß sie als getrennter Factor vollständig verschwand und wie ein unzertrennlicher Theil des Gesangs erschien. Das muß man im Auge behalten, wenn man Wagner's Unwillen über die Leute, die in seinen Opern Nichts als Posaunen und Geigen sehen können, und die Bedeutung seiner Bemerkung in dem lehrreichen Briefe an den Intendanten von Zigesar („Briefwechsel mit Liszt", Nr. 42) verstehen will: „Wenn bei der Auf-

führung meines „Lohengrin" immer nur die Musik beachtet, ja sogar meist nur das Orchester aufgefallen ist, so können Sie sicher sein, daß die Darsteller weit hinter ihrer Aufgabe zurückgeblieben sind." In den ganzen Schriften Wagner's finden wir keinen Satz, der mehr Licht über seine Theorieen verbreitet oder mehr Veranlassung zum Nachdenken giebt. Was war der Zweck der Bayreuther Festspiele denn anders, als der Wunsch, die vocalen und dramatischen Eigenthümlichkeiten der neuen Kunst in allen Rollen durch fähige Sänger darzuthun? Was war der Grund all' der neuartigen Arrangements in dem Theater Anderes als ein Versuch, die Unterordnung des Orchesters unter den Sänger vollständiger zu machen?

Das genügt, um die hohe Stellung des Wagner-Sängers und sein Verhältniß zum Orchester zu beschreiben. Wie steht es aber mit dem Stil, in dem er singen soll, ist dieser nicht ungesangsmäßig? Das ist uns tausend Mal gesagt worden, bleibt aber deshalb doch ebenso lächerlich wie die Behauptung, Chopin's Pianoforte-Stil sei nicht claviermäßig. Im Gegentheil ist es der italienische Stil, dessen Charakter ungesangsmäßig ist, oder wenigstens einer derselben, denn wir haben wenigstens zwei italienische Gesangsstile, den Coloraturgesang und das cantabile. Seltsamer Weise sind es fast immer die Freunde des ersteren, die Wagner und solche Componisten wie Schumann, Franz Liszt, Dvorák und Grieg beschuldigen, „ungesanglich" zu sein, während in Wahrheit gerade der Coloraturgesang mit seinen „Läufen, Arpeggien und Trillern" instrumental ist. Der eine große Vortheil, den die menschliche Stimme über die Instrumente hat, besteht darin, daß sie gleichzeitig singen und sprechen kann, also im Stande ist, die Dichtkunst und Tonkunst zu vereinigen und dadurch ihre Wirkung zu verdoppeln. Diesen Vortheil opfert der italienische Coloraturgesang vollständig, denn beim Singen von „Läufen, Arpeggien und Trillern" gehen die Worte so gänzlich verloren, als ob die Töne auf der Flöte oder der Violine erzeugt würden. Ueberdies kann jeder zweite Geiger oder Flötenbläser die Coloratur-

Arien solcher Opern wie Rossini's „Semiramis" vom Blatt spielen, während sie der menschlichen Stimme geradezu widerstreben, wie durch die Thatsache bewiesen wird, daß von allen lebenden Sängerinnen Adelina Patti, die wir eine Coloratur-Specialistin nennen dürfen, fast allein sie singen kann. Daß die Freunde dieser Art des werthlosen Instrumental-Gesangs Wagner's Musik, in der jedes Wort genau verständlich ist, „ungesangsmäßig" nennen, ist der verkehrten Welt ungefähr so ähnlich und so spaßhaft wie die tollste Scene in einer Offenbachiade. Und der Gipfel der Thorheit wird dadurch erreicht, daß der Coloratur-Gesang nicht einmal der wahre „italienische" Stil ist, von dem die Freunde dieses vulgären Schminkapparats von „Läufern und Arpeggien und Trillern" fortwährend reden. Wie Caccini, der berühmte Meister der alten italienischen Schule, bemerkte, wurde der Coloraturstil erfunden,

„um einen gewissen Ohrenkitzel für das Wohl Derer zu bereiten, die nur wenig Verständniß für ausdrucksvollen Gesang besitzen, denn wenn sie den letzteren verständen, würden sie unzweifelhaft jene Passagen verabscheuen, weil Nichts so ungünstig wie sie für ausdrucksvollen Gesang ist."

Auch die moderne italienische Schule begann mit Bellini und Verdi sich ganz von diesem vulgären Gesangsstil abzuwenden und das einfachere und künstlerischere cantabile zu pflegen. Weshalb folgte nun Wagner nicht diesem wohlklingenden Stil? Aus dem einfachen Grunde, weil er einen anderen fand, der für seine Sprache und seine Stoffe besser paßte. Verdi's Gesangsstil ist für die italienische Sprache vorzüglich geeignet, und so ist Gounod's und Bizet's Stil für solche französische Opern wie „Faust" und „Carmen", aber für deutsche Dichtungen und so kraftstrotzende und leidenschaftlich dramatische Stoffe, wie Wagner sie wählte, brauchte er seinen eigenen Gesangsstil. Die Annahme, es gäbe nur einen einzigen wahren Gesangsstil, ist albern. Nationale und individuelle Eigenthümlichkeiten sollten hier gerade so in's Spiel kommen, wie in der Litteratur; sie thun es auch, und die Evolution macht sich ebenfalls be-

merkbar. Liszt macht auf die Veränderungen im Gesangsstil aufmerksam, die während der letzten drei Jahrhunderte Platz gegriffen haben:

„Stradella verfuhr nach anderen Principien als Carissimi, Farinelli hielt sich nicht mehr an die Regeln, welche Durante am berühmten Conservatorium zu Neapel gelehrt hatte, und die von Rossini gebildeten großen Sänger entfernen sich gänzlich von der im achtzehnten Jahrhundert bewunderten Art des Singens. Der entschiedenen Einführung des declamatorischen Stils wird nothwendig früher oder später die Entwickelung einer neuen Schule folgen und, da wir den Sieg jenes Stils in den Werken Wagner's erblicken, so setzen wir voraus, daß auch die Aenderungen, welche in der artistischen Bildung der Ausübenden nothwendig folgen müssen, hauptsächlich von Deutschland ausgehen und sich von hier vollziehen werden . . . Indem Wagner seinem Vaterlande ein Drama schuf, das in Uebereinstimmung mit dem nationalen Genius desselben steht, legte er ihm zugleich die Pflicht auf, eine eigene, *seiner* dramatischen Weise entsprechende Schule des Gesanges hervorzurufen."

Wagner's späterer Gesangsstil ist von dem aller anderen Componisten verschieden, und der überzeugendste Beweis dafür, daß er für das deutsche Musik-Drama am besten geeignet ist, liegt in der Thatsache, daß er das Resultat der lebenslangen Experimente und Entwicklung des größten dramatischen Componisten bildet. In seiner Evolution lassen sich drei Stadien beobachten. Im „Rienzi" schrieb er noch Gesangsmelodieen nur ihrer selbst und des Sängers wegen. Im „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" machte er große Fortschritte in der Kunst, den Sänger in dem Schauspieler aufgehen zu lassen; der gesangliche Theil ist nicht weniger melodiös als vorher, aber er soll nicht länger eine „selbstständige freie Melodie" sein, mit der der Sänger „einen Effect hervorbringen" kann, sondern wird zu einem untrennbaren Theil des musikalischen Gesammt-Eindrucks und des dramatischen Vorgangs, so daß wir die Sänger nicht länger als Tenoristen oder Soprane, sondern als handelnde Personen betrachten. In den Dramen der dritten Periode ist dieses Princip consequent durchgeführt, und gleichzeitig sind die Gesangspartien durch die *stufenweise Eliminirung aller Instrumentalzüge vervollkommnet*.

Die Geschichte der Musik lehrt uns, daß das jedem Instrument eigene Idiom erst vor verhältnißmäßig kurzer Zeit gefunden wurde. Das Clavier mußte warten, bis Chopin uns seine wahre Sprache enthüllte. Bei den frühesten italienischen Opern und Oratorien besorgten die Musiker selbst die Orchestrirung, und lange Zeit hindurch wurden Instrumente benutzt, ohne daß scharfe Unterschiede gemacht wurden, bis Bach und Haydn sie lehrte, die ihnen eigenthümliche Sprache zu reden. Auch die Vocalmusik arbeitete sich nur langsam aus dem Chaos heraus. Der polyphone Stil der Niederlande war ebenso ungesangsmäßig wie der überladene der italienischen Opern. Selbst der spätere und wohllautende Stil der italienischen und deutschen Oper enthält viel von diesem instrumentalen Geist. Wie Wagner von der Rossini-Weber-Periode richtig sagt (III, 360):

„Eine Melodie mußte gegeigt und geblasen, oder auf dem Clavier gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindesten Etwas von ihrer eigentlichen Essenz zu verlieren, wenn sie eine wirkliche Publicumsmelodie werden wollte."

In anderen Worten, der Vocalstil ist hier von dem instrumentalen noch nicht differentiirt. Louis Ehlert hatte niemals einen lichteren Gedanken, als da er schrieb, Brahm's Lieder seien

„nicht immer für eine Menschenstimme gedacht; oft könnte an Stelle des Letzteren Orchester oder Quartett, an Stelle der Ersteren Cello oder Oboe treten. Bei Schumann kommt dies ebenfalls oft, bei Schubert selten, bei Franz nie vor, und in diesem Punkte nicht nach der Seite der absoluten Erfindung, halte ich Franz für den Größten von Allen."

Hier haben wir die ganze Sachlage in einer Nußschale. Franz besitzt von allen Lieder-Componisten den vollkommensten Stil, weil sein Gesang von den Worten untrennbar ist und seine Essenz verliert, wenn er „gegeigt, geblasen oder auf dem Clavier gehämmert" wird. Und was Franz in dieser Beziehung für den lyrischen Sang gethan, hat Wagner für das Musik-Drama bewerkstelligt. In seinen späteren Werken fallen die melodischen und sprachlichen Accente in jeder Silbe zusammen, alle Tanzrhythmen sind eliminirt, und die Folge

ist, daß wir an Stelle von Instrumentalmelodieen mit untergelegten Worten die wahre melodische Declamation oder poetische Melodie erhalten, die aus den Worten selbst herauszuwachsen scheint — eine auf die Gefühle wirkende Verstärkung der Melodie, die der poetischen Sprache von Natur eigen ist. Niemand würde daran denken, die Gesangspartieen des „Tristan" oder „Parsifal" auf einem Instrument zu spielen, denn sie würden ihre ganze eigenthümliche „Essenz" verlieren, weil ihr Charakter aller Instrumentalmusik vollständig und absolut fremd ist.

Vor Jahren habe ich mich darüber gewundert und lange nachgedacht, wie die lächerliche Behauptung, Wagner's Gesangsstil sei „instrumental", sich wohl Eingang in die verwirrten Gehirne academischer Kritiker und Lehrer der „italienischen Methode" verschafft haben könne. Jetzt liegt mir die Lösung des Räthsels klar vor Augen. Die Quelle aller dieser Thränen ist in den schwierigen Intervallenfolgen der Melodie zu suchen. Die Componisten von „italienischen Melodieen" hatten die Sänger dadurch, daß sie nur bequeme Intervalle für sie schrieben, so sehr verwöhnt, daß diese und ihre Freunde in lautes Geschrei gegen einen Meister ausbrachen, der nach dem Grundsatz handelte, dramatischer Ausdruck sei von größerer Wichtigkeit als die Bequemlichkeit des Sängers und „effectvolle" Melodieen. Genau dasselbe ereignete sich mit dem Clavier, als Chopin zuerst seine neuartigen Accorde und Passagen schrieb: „Conservatorium-Pianisten" erklärten, sein Stil passe nicht für das Pianoforte, während wir jetzt wissen, daß er die wahre Essenz und das eigentliche Idiom des Clavierspiels ist. Wenn heute ein Pianist einen ähnlichen Vorwurf gegen Chopin erheben wollte, würde ihm mit mitleidigem Lächeln geantwortet werden, und die Zeit ist nicht weit entfernt, wo dasselbe Schicksal Jeden ereilen wird, der behauptet, Wagner's Gesangsstil sei nicht für die menschliche Stimme geeignet. Sänger, die gleichzeitig *gute Musiker* sind, finden diese Intervalle nicht zu schwierig, und wenn sie das doch thäten, so sollten sie sich in's Gedächtniß zurückrufen, was Mozart jenem Clarinettisten sagte,

der sich über eine schwierige Stelle beklagte. „Ist es möglich, sie zu spielen?“ fragte der Componist und setzte auf die bejahende Antwort hinzu: „Dann ist es Ihre Sache, zu lernen, wie sie gespielt wird.“

Es kann nicht geleugnet werden, daß Wagner's Stil Sängern von geringeren Fähigkeiten ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet, aber daran sind sie selbst schuld, oder richtiger vielleicht ihre Lehrer. Die meisten Gesanglehrer folgen immer noch der italienischen Methode, schwierige Intervalle zu ignoriren und der Schönheit des Tones und Leichtigkeit der Ausführung alles Andere zu opfern. Das sind nun zwei Eigenschaften, die selbstverständlich stets beim Gesang vorhanden sein sollten, und Wagner fordert in seinem Plan für die in München zu errichtende Musikschule ausdrücklich, jeder Schüler müsse lernen, italienische Lieder in italienischer Sprache zu singen. Thatsächlich würdigte Niemand die guten Eigenschaften des italienischen Gesangs und seiner Sänger rückhaltsloser als Wagner, der häufig in bewundernden Worten davon sprach und zum Beispiel die deutliche Aussprache der Italiener im Recitativ mit der nachlässigen der damaligen deutschen Sänger verglich, und ebenso hatte er Lob und Anerkennung für die Franzosen. Wäre Bizet oder Gounod oder Verdi zu ihm gekommen, um sich Rath über die Behandlung der Stimme zu suchen, so würde er sie angewiesen haben, auf dem eingeschlagenen Wege zu beharren, weil ihr Stil für ihre Sprachen und für die Opern, die sie schrieben, der richtige war, für seine eigenen Werke brauchte er aber einen anderen. Er suchte nach einem originellen, für die deutsche Sprache besonders geeigneten und für das Musik-Drama passenden Stil, und in diesem mußte überfüße Schönheit des Tones und Leichtigkeit der Ausführung mitunter aus höheren dramatischen oder aus den Gefühlen entspringenden Rücksichten geopfert werden*).

*) Die Unterschiede zwischen dem italienischen und dem deutschen Gesangsstil sind in meiner Schrift: „Chopin and other Musical Essays“ viel ausführlicher behandelt, als mir hier der Raum gestattet.

Wagner glaubte und sagte, daß die deutsche Sprache für das Musik-Drama geeigneter sei als die italienische. Scheinbare Nachtheile erweisen sich bei näherer Prüfung als Vorzüge. Man nehme zum Beispiel die Vocale. Die deutsche Sprache ist reicher an Vocaltönen, als die italienische. Einige derselben, wie ö und ü, sind anfangs schwer zu singen, werden aber leicht, wenn sie genügend geübt werden, und stellen dem Sänger dann neue Arten von Timbre für den Ausdruck von Gefühlserregungen zur Verfügung. Die italienischen Lehrer verfolgen die entgegengesetzte Tendenz, indem sie selbst die Mannigfaltigkeit der Vocaltöne, die sie besitzen, für rein sinnliche Schönheit opfern, was am leichtesten geschieht, wenn man alle Vocale dem a ähnlich klingen läßt. Dadurch werden Charakterisirung, dramatische Wirkung und Mannigfaltigkeit der Ton- und Gefühlsfarben für sinnliche Schönheit des Klanges ausgetauscht. Noch deutlicher wird das bei den Consonanten bemerkbar. Die italienische Sprache läßt alle kräftigen Buchstaben ganz aus oder schwächt sie wenigstens ab. Die Italiener sind zu bequem, Hamlet oder Siegfried zu sagen, und entmannen diese Worte in „Amleto" und „Siffredo". Siffredo für den heldenmüthigen Siegfried! Pfui! Wie weichlich und weibisch! Wo sich solche Trägheit in der Gesangsweise breit macht, können wir niemals ein echtes Drama haben. Von diesem Gesichtspunkt aus wird die Größe des Gesangsstils Wagner's in ihrem ganzen Umfange erkennbar. Er vermeidet keine harten Consonanten, er drängt sie sogar in Allitterationen zusammen, wenn er seinem Gesang die Färbung einer zürnenden Leidenschaft zu geben wünscht, und er wählt weiche und fließende, wenn er zarte Gefühle ausdrücken will. Seine Gestalten wie Alberich, Mime Beckmesser und Klingsor repräsentiren vollständig neue Typen des dramatischen Gesanges, ernste sowohl wie komische. Ihren gelegentlich rauhen Gesang anzugreifen, weil er nicht „schön" ist, ist ein Zeichen von ästhetischer Kindlichkeit und Unverstand, der auf einer Stufe mit der Handlung des Bauern steht, welcher bei seinem ersten Besuch im Theater auf die Bühne kletterte und dem Bösewicht eine Tracht Prügel verabfolgte.

Welche unendliche Mannigfaltigkeit von Charakterisirung findet sich in Wagner's Gesangpartieen! In dieser Hinsicht ist sein Gesangsstil über den bel canto oder „schönen Gesang" soweit erhaben, wie das Nibelungen-Orchester über Donizetti's „große Guitarre". Bei den meisten Opern, die vor Wagner geschrieben wurden, würden es nur wenige Zuhörer gemerkt haben, wenn die Tenore und Soprane ihre Arien ausgetauscht hätten, denn diese sind einfach Instrumentalmelodieen ohne ausgesprochenen Charakter. Man stelle sich aber vor, daß die Rheintöchter oder das Waldvögelein ihre Gesangspartieen mit Erda oder Brünnhilde, Mime mit Siegfried, Wotan mit Alberich, Elsa mit Ortrud, Klingsor mit Gurnemanz oder Sachs mit Beckmesser vertauschten! Der bloße Gedanke zwingt zu lautem Lachen.

Um das Gesagte kurz zusammenzufassen: wir haben gesehen, daß der Wagner'sche Sänger-Schauspieler das Orchester, das lediglich sein Piedestal bildet, beherrscht; wir haben gesehen, daß sein Gesangsstil mehr wahrhaft gesangsgemäß und freier von instrumentalen Eigenthümlichkeiten ist als der Anderer, und daß seine Fähigkeit, individuelle Gefühle zu charakterisiren, einzig und noch nie dagewesen genannt werden muß. Wir können noch einen Schritt weiter gehen und sagen, daß, wenn eine Einwendung gegen diesen neuen Stil erhoben werden darf, sie darin besteht, daß er mitunter zu gesangsmäßig ist, indem er den melodischen Fluß der Sprache und ihren Accenten opfert. Aber gewinnen wir in solchen Fällen nicht an poetischem Interesse, was wir an Vocalmelodie einbüßen? Ist es nicht das Zeichen eines primitiven musikalischen Geschmacks, wenn wir in einer Oper Nichts als nackte Vocalmelodie verlangen? Entschädigt die unendliche Orchester-Melodie dieser Musik-Dramen nicht für gelegentliche Declamation? In Wahrheit sind übrigens derartige declamatorische Episoden viel seltener, als gewöhnlich angenommen wird. Es galt lange für ausgemacht, daß sie im „Lohengrin" in Masse vorhanden seien, und selbst Franz sagte von den in dem Werke enthaltenen Intervallen, sie seien „widerhaarig", aber heute haben sogar die italienischen

bel canto-Sänger diese Stellen bemeistert, und in zwanzig Jahren mögen sie auch mit „Siegfried" und „Parsifal" fertig werden.

Leider sind bis auf den heutigen Tag echte Wagner-Sänger selten, und die unfähigen sind für die thörichte Ansicht, diese Gesangspartieen seien unmelodiös, verantwortlich. Diese Sänger werfen sich mit aller ihnen zu Gebote stehenden Kraft auf die hervorstechendsten, accentuirten Noten, verschwenden ihren ganzen Athem an sie und lassen die schwachen Verbindungstöne und Silben im Text ausfallen oder betonen sie nicht stark genug. Dadurch bleibt der Text unklar und die Musik klingt wie eine Reihe von wilden Schreien und Ausrufen, was Wagner's Intentionen ungefähr so nahe kommt wie eine Drehorgel dem „Tristan"-Vorspiel. Der Leser wird sich erinnern, daß Wagner 1876 in Bayreuth folgende Mahnung für die Sänger anschlug: „Deutlichkeit! Die großen Noten kommen von selbst, die kleinen Noten und der Text sind Hauptsache"; und in seinem Rückblick auf das Bühnenweihfestspiel*) finden wir einige sehr lehrreiche Bemerkungen über diesen Punkt. Wer das Glück hatte, dem ersten „Parsifal"-Festspiel beizuwohnen, hörte in Scaria**)

*) X, 385—389. Dieses Essay beweist wie so viele Stellen in seinen anderen Schriften, daß Wagner einer der größten Gesanglehrer war, den die Welt gekannt hat. Noch deutlicher wird das durch den Erfolg derjenigen Sänger bewiesen, die von ihm persönlich unterrichtet wurden. Ein paar erklärende Worte genügten häufig, um anscheinend unübersteigliche Hindernisse zu überwinden. Er achtete sehr sorgfältig auf das Athmen, aber seine gewöhnliche Methode bestand darin, auf den Verstand zu wirken; seiner Ansicht nach war die Hälfte der physischen Schwierigkeiten überwunden, wenn der Sänger die Stelle durch und durch verstand.

**) Daß Wagner Kunstangelegenheiten vollständig unpersönlich behandelte und stets bereit war, einen Irrthum einzugestehen, wird durch seine Behandlung Scaria's bewiesen. Als der Letztere auf des Meisters Wunsch zuerst die Rolle Hagen's versuchte, mißfiel er Wagner so, daß dieser Nichts mehr von ihm wissen wollte. Als der Meister den Sänger aber später in Berlin als Wotan hörte, ließ er sich sofort zu ihm führen, um sich für sein falsches Urtheil zu entschuldigen und ihn zum Helden des „Parsifal"-Festspiels zu machen.

einen Sänger, der dem Ideal Wagner's vielleicht näher kam als irgend ein anderer. Er wendete das echte dramatische Rubato an, betrachtete die Tacte lediglich als mechanische Hilfsmittel und sang seine Worte wie ein Schauspieler, aber stets in vollem Einklang mit dem Orchester. In jedem Augenblick bewies er die Wahrheit der Behauptung des Meisters, daß bei ihm die Declamation immer Gesang und der Gesang immer Declamation sei. Jedes Wort und jede Silbe wurde deutlich ausgesprochen, man hörte keine Schreie und keine Absätze, sondern einen schönen Legato-Fluß, der seinen Gesang beinahe einem cantabile ähnlich machte, aber frei von jeder Spur von Orchester- oder Tanz-Rhythmen. Das ist die wahre Kunst des dramatischen Gesangs, und ihr vollkommener Repräsentant ist unendlich größer als Adelina Patti, die letzte Vertreterin des Coloratur-Gesanges, die eine Wagner-Rolle oder ein Franz'sches Lied nicht singen könnte, wenn auch ihr Leben davon abhinge*).

Mit wenigen Ausnahmen (unter denen Julius Hey hervorgehoben zu werden verdient) haben die Gesanglehrer noch Nichts von Wagner gelernt, obgleich die Nachfrage nach Wagner-Sängern jetzt größer als je ist. Auch die Conservatorien werden erst in ungefähr zwanzig Jahren auf der Höhe der Zeit stehen. Die großen dramatischen Sänger werden daher nach wie vor Autodidakten sein. Es ist interessant, die Evolution des Wagner-Sängers zu beobachten.

*) Künftige Geschlechter werden lächeln, wenn sie lesen, daß die akademischen und kritischen Sachverständigen aus der Zeit Wagner's, die nur eine Art von Melodie anerkannten, auch die Leute, die diese Weisen sangen, für die einzigen Sänger hielten. Noch am 13. Februar 1892 schrieb die Wiener „Neue Freie Presse" von einem jungen Wagner-Tenoristen: „Ob Herr Dippel auch Gesangskunst besitzt und in welchem Grade, konnte er als Siegfried nicht zeigen; seine zweite Rolle, der Raoul in den ‚Hugenotten,' wird darüber Klarheit bringen." Auch die lächerliche Behauptung, Wagner's Musik ruinire die Stimme, hört man noch gelegentlich, wenn auch seltener als früher, weil Niemann, Vogl, Brandt und Materna bewiesen haben, wie lange ein Wagner-Sänger seine Stimme bewahren kann. Pauline Lucca hat richtig bemerkt, daß diese Behauptung „blos leeres Geschwätz" ist. „Weder Wagner noch ein anderer Componist" fügte sie hinzu „kann die Stimme eines Sängers verderben, der wirklich zu singen versteht."

Der erste Lohengrin, Beck, erklärte die Rolle für unmöglich, und 1852 schrieb Wagner, ein Sänger dafür müsse noch geboren werden. Selbst Niemann behauptete einst, die Rolle könne ohne Kürzungen nicht gesungen werden, er machte in Paris Einwände gegen die neue Tannhäuser-Version und einmal scheute er sich sogar, wie wir gesehen haben, den Rienzi nach Tichatschek zu singen. Aber er beharrte auf seinem Wege und wurde schließlich einer der größten Wagner-Tenoristen*).

Heinrich Vogl ist ein anderer bedeutender Tenorist der Schule, die nach und nach die ihr gestellten Aufgaben überwand. Hans von Bülow erzählt („Scandinavische Reisebriefe"):

„Als ich im Sommer 1869 ‚Tristan und Isolde' mit dem unvergleichlichen Sängerpaare Herrn und Frau Vogl einstudirte, war die Concession einiger, wenn auch weniger sehr unbedeutender Kürzungen im letzten Acte nicht zu umgehen; bei der Wiederaufnahme im Frühling 1872 hatte ich die große Genugthuung, von Herrn Vogl jede Note ohne Ausnahme baar honorirt zu sehen."

Für dieses selbe Musikdrama wurden 1862 und 1863 in Wien 54 Proben abgehalten, und dann erklärte man es für unmöglich. Zweiunddreißig Jahre später wurde es in achtzehn deutschen Städten gesungen. So wachsen Sänger und Zuhörer! Heute ist die Mehrzahl der dramatischen Sänger Deutsche oder gehört zur deutschen Schule, und dieser Umschwung in der Schule des Gesangs ist Richard Wagner's Verdienst.**)

---

*) Niemann sagte mir einst: „Niemand kann Etwas gut singen, was er nicht aus vollster Seele bewundert. Sie sprechen von dem tiefen Eindruck, den der dritte Act des „Tristan" auf Sie machte, ich kann aber kaum glauben, daß er Sie so stark erregt wie mich. Ich bin ein starker Mann, aber ich schäme mich nicht, zu gestehen, daß mein Gesang in diesem Act wiederholt durch Seufzen und Weinen, das ich nicht unterdrücken konnte, gelitten hat. Weder in Shakespeare noch in Aeschylos findet man etwas Größeres als diesen Act. Ihn zu singen ist aber ein gewaltiges Unternehmen, eine enorme Aufgabe für das Gedächtniß. Ich habe „Tristan" etwa vierzig Mal gesungen, aber diesen Morgen bin ich ihn wieder mit Seidl durchgegangen."

**) Die naiven „Sachverständigen", die noch immer behaupten der Stil des „Tristan" sei „gesangwidrig", sollten einmal den berühmten Tenoristen, Jean de Reszké, (der in New-York für jedes Auftreten

Leitmotive.

Das leitende Motiv in der Evolution des Gesangstils Wagner's war der Wunsch, die Melodie mit den Worten zu verschmelzen und die Handlung in jedem Augenblick klar und deutlich zu machen. Das war auch das leitende Princip in der Entwicklung des lyrischen Liedes von Schubert bis auf Franz und Liszt — eine Parallele, die viel Stoff zum Nachdenken liefert. In seinem Wunsch, die Aeußerungen des Sängers verständlich zu machen, ging Wagner so weit, das Orchester zu Hilfe zu nehmen, indem er es gleichfalls eine Sprache mit bestimmter Bedeutung reden ließ. Das konnte er nur durch die Leitmotive erreichen, diese erinnernden Melodieen oder Accorde, die mit einer bestimmten Person, einer Einzelheit der Handlung oder einer dramatischen Leidenschaft verknüpft sind und in der Musik immer wiederkehren, wenn die Person oder der dramatische Gedanke, womit sie verbunden sind, in dem Stück oder den Aeußerungen des Sängers wieder auftaucht.

Diese bestimmten Orchester-Motive helfen nicht nur die Handlung zu erklären, sondern auch den Zuschauer, durch ihre bestimmte und lebhafte Bezeichnung der Gefühlserregungen, für den Verlust zu entschädigen, den er in den großen Opernhäusern unserer Zeit durch die unvermeidlich gewordene Unerkennbarkeit der zarteren Nuancen des Gesichtsausdrucks erleidet. Drittens hat das System der Leitmotive es Wagner möglich gemacht, der erste Componist zu sein, der eine Oper aus dem rohen Mosaik unverbundener „Nummern" in ein Musikdrama umwandeln konnte, in dem alle Theile mit

8000 Mark bekommt) diese Rolle, die er in der Saison 1895—96 daselbst sieben Mal wiederholen mußte, singen hören. Sie würden staunen, wie fließend melodisch da alles klingt, auch in dem fast „unmöglichen" dritten Act. Jean de Reszké hat sich allmälig aus einem Sänger der französischen Schule in einen Wagnersänger ersten Ranges metamorphosirt, ohne daß dabei seine früheren Rollen die geringste Einbuße gelitten haben. Er ist jetzt ein eben so begeisterter Wagnerianer als Niemann es war, singt nichts so gern als Tristan, Walter und Lohengrin, und lacht über die Behauptung diese Rollen würden seine Stimme vernichten. Singt er sie doch schon seit Jahren, und heute mit schönerer Stimme als jemals.

Hilfe wiederkehrender Melodieen genau so organisch verbunden sind, wie die einzelnen Theile des Dramas selbst durch die Wiederkehr derselben Charaktere, mit denselben Gedanken, Zügen und Motiven.

Hier haben wir eine Neuerung in der dramatischen Musik, die der Meinung aller vernünftigen Menschen nach von den „Autoritäten" ohne alle Frage als die epochemachende That eines Genies mit lautem Beifall hätte begrüßt werden sollen. Aber nichts Derartiges geschah. Wir wollen einige der Ansichten der „Sachverständigen" über Wagner's Leitmotive anführen:

„Eine ebenso schwerfällige wie lächerliche Einrichtung." (Naumann.) „Ein rein äußerliches Hilfsmittel für Gedächtniß und Phantasie des Hörers" ist das Leitmotiv nach Reißmann, der sogar behauptet, daß es „eine individuelle Charakteristik unmöglich macht"!! Nach Jahn ist es der „rohe Materialismus des äußerlichen Kennzeichens", und Lindau findet es zu „äußerlich und bequem". Der undramatische Rubinstein sagt uns: „Das Leitmotiv für gewisse Persönlichkeiten oder Situationen ist ein so naives Verfahren, daß es eher in's Komische führt als ernsten Sinn beanspruchen kann." „Der Kniff ist nicht vornehm und Wagner beutet ihn erbarmungslos aus". (Bennett.) Prof. Hanslick empfindet gar das Leitmotiv als einen „schweren Nachtheil in der Opernmusik"; und ein anderer berühmter Kritiker des neunzehnten Jahrhunderts, Prof. Ehrlich, brüstet sich mit dieser Prophezeiung: „Das Leitmotiv Wagner's ist erdacht von ihm, für ihn, ausführbar nur durch ihn und wird mit ihm verschwinden."*)

Das abscheulichste Verbrechen der Leitmotive war aber nach der Ansicht der „Sachverständigen", daß sie ihre Entstehung der „Reflexion" verdankten. Die unbegrenzte Verachtung, die Wagner's Kritiker für „Reflexion" empfanden, muß uns mit Staunen erfüllen. Wenn er die alten unzusammenhängenden Opernformen genommen und mit neuen Melodien gefüllt hätte, so wäre er ein großer Künstler gewesen, indem er aber eine neue Kunst schuf und seine Dramen nach einem originellen Stil musikalischer Architektur con-

*) H. Ehrlich schrieb thatsächlich in der „Gegenwart", in den „Meistersingern" gäbe es keine Leitmotive! Und dieser Mann saß mehrere Jahrzehnte hindurch in zwei der bedeutendsten Berliner Zeitungen über Wagner zu Gericht!

struirte, erwies er sich als Charlatan und Opfer des verabscheuenswerthen Lasters der „Reflexion". Was für erbärmliche Stümper waren „reflectirende" geniale Menschen wie Lessing, Schiller und Goethe, Da Vinci, Hogarth und Reynolds, Gluck, Weber und Schumann! Beethoven dachte selbstverständlich niemals nach! Er änderte seine Gedanken in seinen Notizbüchern immer und immer wieder — in einem Falle 18 Mal — aber das war nicht „Reflexion", sondern reine Inspiration! Wir haben nur noch ein Wort darüber zu sagen. Wenn „Reflexion" eine so leichte und einfache Sache ist, so bleibt es unverständlich, weshalb diese Sachverständigen nicht schon lange eine Sitzung abgehalten und so lange „reflectirt" haben, bis sie ein paar Wagner-Opern zu Stande brachten. Das würde ihnen nicht nur Ruhm, sondern auch Geld — und sehr viel Geld — eingetragen haben. Vielleicht unterließen sie das aber, weil sie sich nicht auf das Niveau „reflectirender" Künstler erniedrigen wollten.

Ein so wunderbares musikalisches Formsystem wie das auf den Leitmotiven aufgebaute erforderte nicht nur sehr viel Nachdenken — inspirirtes Nachdenken, weil Inspiration nichts Anderes als die spontane und unwiderstehliche Form der Reflexion ist —, ehe es Vollkommenheit erreichen konnte, sondern es war auch mehr als ein Mann nöthig, um es zu zeitigen. Wie der Darwinismus schon lange vor dem Erscheinen des großen Naturforschers in der Luft lag, so hatte der Wagnerismus mit allen seinen Eigenthümlichkeiten einschließlich der Leitmotive seine Schatten vorausgeworfen, und es blieb Wagner nur vorbehalten, die Andeutungen seiner Vorgänger zu entwickeln und in ein System zu bringen. Der Franzose Grétry, der in Wagner's Geburtsjahr gestorben war und ein unsichtbares Orchester für wünschenswerth erklärt hatte, benutzte in seinem „Richard Coeur de Lion" eine Melodie neunmal als Leitmotiv und besprach die Thatsache in seinen Memoiren. Gluck hatte einen jener Gedankenblitze, die eine Eigenschaft der Leitmotive den Blicken enthüllen. Seine Aufmerksamkeit wurde einst auf den Widerspruch zwischen

den Worten des Oreſtes: „Frieden kehrt zurück in ſeine Seele“, und der unruhigen Orcheſtermuſik gelenkt, worauf er ſchnell erwiderte: „Er lügt, er lügt, er hat ſeine Mutter ermordet!“ Bei Weber iſt das Leitmotiv bereits mehr als ein gelegentlicher geiſtreicher Einfall; er benutzt es bewußt und mit vorzüglichen Reſultaten, beſonders in „Euryanthe“, wo das Grabmotiv mit ergreifender Wirkung viermal wiederkehrt. Profeſſor Jähns zeigt in ſeiner Weber-Biographie — einem glänzenden Denkmal deutſchen Fleißes, — in wie ausgedehnter Weiſe Weber die Leitmotive benutzt. Schon in ſeinem „Abu Haſſan“ iſt ein ſolches Motiv verwendet, um die Erinnerung wachzurufen. Im „Freiſchütz“ finden wir elf Motive, die an 34 verſchiedenen Stellen wiederkehren; ſie laſſen ſich in zwei Klaſſen theilen, von denen die eine mit Perſonen, die andere mit Situationen verknüpft iſt. In der „Euryanthe“ entdeckte Profeſſor Jähns acht Leitmotive, die dreißig Mal wiederkehren. Im „Oberon“ iſt nur eins, das aber während der ganzen Oper in ausgedehnter Maſſe benutzt wird, um orientaliſche Lokalfarbe zu erzeugen.

Trotz alledem iſt die Annahme berechtigt, daß Wagner weder von Grétry, noch von Gluck, noch ſelbſt von Weber die Anregung für die Verwendung der Leitmotive erhielt. Obgleich der „Freiſchütz“ ſeine erſte Liebe war, benutzte er die in ihm enthaltenen wiederkehrenden Melodien nicht als Fingerzeig, als er ſeine erſten drei Opern — die „Novize von Palermo“, die „Feen“ und „Rienzi“ — ſchrieb. Erſt als er den „Fliegenden Holländer“ komponirte, betrat er den Pfad, der zum echten Muſik-Drama führte. Ueber das Einſchlagen der neuen Richtung hat er ſelbſt in intereſſanter Weiſe berichtet (IV, 392—394). Gerade wie er beim Fallenlaſſen der Opern-Arien, Duette u. ſ. w. nicht durch Reflexion und den bewußten Entſchluß, alle Formen zu zerſtören, ſondern von der Eigenart ſeines Stoffes geleitet wurde, ſo war es nicht Nachdenken, was ihn zur Adoptirung des Syſtems zweigartig verflochtener Themen (Leitmotive) veranlaßte, ſondern die aus praktiſcher Beſchäftigung mit ſeinem Stoff geſammelten Erfahrungen.

„Ich entsinne mich, noch ehe ich zur eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers" schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade" zu nennen."

Bei der Ausführung der Composition, fährt er fort, breitete sich dieses gedrängte thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über die ganze Oper aus, und er hatte weiter Nichts zu thun, als die verschiedenen thematischen Keime in ihren eigenen Richtungen vollständig zu entwickeln, um das Drama zu vollenden. Indem er diese neue Methode anwandte, folgte er instinctiv einem durch die dramatische Dichtung erzeugten Impulse, und Nichts als bewußte Ueberlegung und willkürliche Niederzwingung seiner künstlerischen Instincte könnte ihn bewogen haben, die alten Opernformen beizubehalten und für dieselben wiederkehrenden Scenen neue Melodieen zu erfinden. Wagner hat mit dieser Methode, wie Saint-Saëns so graphisch bemerkt hat („Century Magazine", Februar 1893) „beinahe ein Wunder verrichtet, als es ihm gelang, uns während des ganzen ersten Acts des ‚Fliegenden Holländers' das Rauschen des Meeres hören zu lassen, ohne die dramatische Handlung zu unterbrechen."

Im „Tannhäuser" folgt er derselben Methode, nur bildet hier keine Ballade den Mittelpunkt, von dem die musikalischen Motive ausgehen, sondern die Wiederkehr der Themen wird durch die verschiedenen Scenen, ihr organisches Wachsthum und ihre Verbindung angeregt. Man nehme zum Beispiel die Venus-Musik. Wäre es nicht unkünstlerisch und beinahe absurd gewesen, für die Wiedererscheinung der Venus im letzten Act eine neue Musik zu schreiben? Fordert die Logik dramatischer Musik nicht dieselben musikalischen Motive, die wir vorher gehört haben? Keine neue Musik, wäre sie auch noch so hinreißend, könnte so ergreifend wirken wie die Klänge, die wir vorher im Venusberg gehört haben. Noch mehr: das Orchester erzählt uns, was in dem Geist des verzweifelnden Tannhäuser vorgeht, ehe er Venus anfleht, ihn wieder auf-

zunehmen. Das Orchester befähigt uns durch seine Leitmotive, die geheimsten Gedanken der handelnden Personen zu verstehen.

Ebenso würde es im „Lohengrin" lächerlich sein, wenn die Rückkehr des Schwans von anderen Harmonien begleitet wäre, als seine Ankunft. Diese Harmonien sind sein musikalischer Charakter, der wie ein dramatischer mannigfachen Veränderungen unterworfen sein mag, aber niemals einem so vollständigen Wechsel der Identität, wie ihn eine neue Melodie bedeuten würde. Wenn man einen Augenblick über diesen Satz nachdenkt, wird man verstehen, daß die Leitmotive für ein echtes, künstlerisches Musik-Drama eine Nothwendigkeit sind und ihre Abwesenheit ein verhängnißvoller Mangel ist. Die im „Lohengrin" verfolgte Methode bezeichnet einen bedeutenden Fortschritt gegenüber dem „Holländer". In der letzteren Oper hat die Wiederkehr eines Themas häufig nur den Charakter einer einfachen Erinnerung, wie sie auch von anderen Componisten verwendet worden ist, im „Lohengrin" dagegen offenbart sich Wagner's Originalität in dem Gebrauch der Leitmotive als musikalische Charaktere, als personificirte Melodieen, welche er dieselben Gefühlswandlungen durchmachen läßt wie die handelnden Personen selbst.

Die sehr allmähliche Entwicklung dieser Methode in den Opern Wagner's beweist die vollständige Falschheit der Behauptung, die Leitmotive seien das Resultat von „Reflexion" gewesen und nur aus theoretischen Rücksichten willkürlich angewendet worden. Er schrieb seine theoretischen Essays erst nach „Lohengrin", und dann dachte er allerdings über das nach, wozu ihn sein künstlerischer Instinct nach und nach geführt hatte. Infolge dieses Nachdenkens begann er mit „Rheingold" einen Stil musikalischer Architektur, bei der die Leitmotive das Fachwerk bilden, sich in alle Theile des Dramas erstrecken und ihm symmetrische und organische Zusammengehörigkeit verleihen. Dieser Methode ist im „Tristan" eine solche geistige und Formen-Einheit zu danken, daß jeder einzelne Tact seine Herkunft verräth, wie jedes

Stück eines zerbrochenen Spiegels dasselbe Bild zeigt. Und diese Einheit der Musik und der Dichtung reicht noch über das Drama hinaus, denn wenn Hans Sachs in den „Meistersingern" die Erzählung von „Tristan und Isolde" erwähnt, so erscheint es unumgänglich nothwendig, daß die dazu gehörenden Leitmotive citirt werden. Das geschieht natürlich auch. Und mit welchem polyphonen Geschick werden in den späteren Dramen die Leitmotive variirt und fortwährend der poetischen Situation angepaßt! Man nehme Parsifal. Wenn er im dritten Act mit geschlossenem Visier erscheint, ist auch sein Motiv durch Moll-Intervalle und geheimnißvolle Klangfärbung markirt; wenn er zum König gesalbt wird, klingt es breit und majestätisch; wenn er im zweiten Act den Blumengarten betritt, nachdem er die Ritter in die Flucht geschlagen hat, nimmt es eine männliche heroische Form an, während es am Schluß des ersten Acts, als Gurnemanz ihn mit den Worten: „Suche Dir, Gänser, die Gans" aus der Halle stößt, eigenartig grotesk klingt. Mit derselben proteischen Kunst sind alle anderen Motive umgebildet und verschiedenartig gefärbt*).

In der Tetralogie aber ist das System in consequentester und wunderbarster Weise durchgeführt, denn hier kehren die Leitmotive nicht nur in einem Drama wieder, sondern laufen durch alle vier Dramen. Die Thatsache, daß die „Götterdämmerung" zum großen Theil aus Themen aufgebaut ist,

*) Wagner besaß einen wunderbaren Instinct für die genaue, für jede dramatische Situation nothwendige Klangfarbe, und wenn die vorhandenen Instrumente nicht dafür genügten, so erfand er neue. So wurde z. B. die hölzerne Trompete in Form einer Hoboe nach seinen Angaben besonders angefertigt, um dem Hirten im dritten Act des „Tristan" den Uebergang von der trauernden zu der jubilirenden Melodie zu ermöglichen. In der Tetralogie führte er mehrere neue Instrumente ein: eine Baß-Trompete, eine Baß-Tuba und vier Tenor-Tuben, mit denen er prachtvolle Accorde von ganz eigenartiger, gefühlvoller Färbung erzielt. Für gewöhnlich bedurfte er indessen keiner neuen Hilfsmittel, um Effecte zu erzielen, denn seine originelle Methode der Instrumentirung erzeugt eine Orchester-Atmosphäre, die in ihrer tropischen Duftfülle von der aller anderen Componisten, die Nachahmer Wagner's nicht ausgenommen, verschieden ist. Er ist unverkennbar und vollständig neu in seinem sinnlichen Reiz und der scharfen Zeichnung der Gefühle.

die wir in den drei vorhergehenden Dramen immer und immer wieder gehört haben, und daß sie doch ebenso frisch und originell erscheint wie ihre Vorgänger, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Wagner's beispiellose Kunstfertigkeit in der Umgestaltung und Veränderung derselben Themen. Sie zeigt uns ferner die Tiefe und Originalität, die Concentration — sowohl was die Musik wie die Leidenschaften anbetrifft — und den Gehaltreichthum dieser Motive, die sich zu solcher vielfachen Verwendung und Wiederholung eignen. Haben diese Motive jemals einen Zuhörer ermüdet? Gewiß nicht; sie rühren und erfreuen uns mehr und mehr, wenn wir ihr Fortschreiten vom „Rheingold" bis zur „Götterdämmerung" verfolgen. Dies ist nicht nur die Folge ihrer Originalität, sondern auch ihres merkwürdigen Realismus. Wie charakteristisch sind alle diese Themen: — die wogende Rheintöchter-Melodie, der plumpe musikalische Tritt der Riesen, das majestätische Walhalla-Thema, das heroische Siegfried-Motiv, die verschleierten, zauberhaften Töne, die den Tarnhelm begleiten, u. s. w. Und hier möchte ich ein Geheimniß in das Ohr meiner Leser flüstern: Wenn man mit einem Componisten geringeren Grades über dieses System der Leitmotive spricht, so wird er skeptisch den Kopf schütteln und in Abrede stellen, daß dasselbe eine Zukunft hat. Und warum schüttelt er den Kopf? Weil das Princip der Leitmotive, so leicht seine Nachahmung auch erscheint, doch ungeheuer gefährlich ist. Ein seichtes Thema, das nach der Art der alten Opern einmal verwendet wird, mag, ohne Anstoß zu erregen, hingenommen werden und sogar gefallen, wird es aber als Leitmotiv häufig wiederholt, so muß es einfach widerlich werden. Da nun Componisten jener Art nur selten im Stande sind, andere als seichte Themen zu schaffen, so veranlaßt sie ein gesunder Instinct, den Kopf zu schütteln und das Kreuz zu schlagen, wenn die Leitmotive erwähnt werden.

Wenn wir eine Opernpartitur betrachten, ob sie nun Leitmotive enthält oder nicht, so muß immer unsere erste Frage sein: „Ist es gute Musik? Sind die Gedanken

originell, passen sie zu der Situation und sind sie in musikalischer Weise entwickelt?" Wagner's musikalische Gedanken sind nicht nur originell und den geschilderten poetischen Gefühlen in einer Weise angepaßt, wie das noch bei keiner Musik der Fall gewesen ist, sie sind auch so plastisch und in der Kennzeichnung der Gefühle so scharf geschnitten, daß sie in der Natur entstanden zu sein scheinen. Wie Sprüchwörter und Volkslieder werden diese Motive von Generation auf Generation überliefert und stets um ihrer Schönheit willen geliebt und bewundert werden. Und was die musikalische Entwicklung dieser Gedanken betrifft, so traf Bülow den Nagel auf den Kopf, als er vom „Tristan" schrieb, er finde darin „eine ebenso durchsichtige als logische thematische Arbeit im Ganzen, wie sie bis jetzt keine Oper aufzuweisen hat".

Wenn wir also gute musikalische Gedanken haben und diese in künstlerischer Weise verarbeitet sind, so ist es klar, daß Alles, was wir außer ihrer eigenen Schönheit aus ihnen schöpfen, reinen Gewinn, eine Vermehrung der intellectuellen Hilfsquellen der Musik und ihrer Fähigkeit, die Gefühle zu finden, bedeutet. Wenn wir diesen Gesichtspunkt festhalten, so erfassen wir die Großartigkeit und Wichtigkeit der Wagner'schen Leitmotive, welche es dem Orchester nicht nur möglich machen, gute Musik zu spielen, sondern auch Musik, die redet, die uns von der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft in beinahe ebenso bestimmter Form erzählt wie das gesprochene Wort. Man betrachte zum Beispiel die Blumenmädchen-Musik im „Parsifal". Wir hören sie zuerst, wenn Gurnemanz den Knappen in seinem Monolog von Klingsor's Zaubergarten erzählt, und sie weckt dort unsere Neugier hinsichtlich der lieblichen Geschöpfe, die mit so schöner Musik geschmückt sind. Im zweiten Act sehen wir die Mädchen selbst und sind gebadet in dem Duft der zu voller Blüthe gelangten Musik, und wenn bei späteren Gelegenheiten erinnernde Klänge ertönen, so wirkt der dadurch heraufbeschworene bedeutungsvolle Blick auf die Vergangenheit so packend, wie es bloße Worte, wären sie auch noch so poetisch, niemals könnten.

Am meisten fällt die Verwendung dieser Erinnerungen weckenden Melodieen im letzten Act der „Götterdämmerung" in's Auge, wenn Siegfried kurz vor seiner Ermordung den Jagdgenossen seine Lebensgeschichte erzählt. Hier wird der Zuhörer noch einmal durch fast alle die köstlichen Motive aus „Siegfried" erfreut, welche die Genüsse eines früheren Abends wachrufen. Es wäre absurd gewesen, Siegfried und dem Orchester hier neue Melodieen zu geben, ebenso inconsequent und undramatisch, als wenn der Held eine ganz neue Geschichte erzählt hätte. Man wende diesen Grundsatz auf alle Einzelheiten einer Partitur an und man wird den Unterschied zwischen einer unorganischen Oper und einem organischen Musik-Drama, in welchem Vollkommenheit der musikalischen Form durch ebenso enge Verbindung jedes Theiles mit jedem anderen, wie sie in der dramatischen Dichtung besteht, erreicht ist, klar vor Augen sehen. So eng ist diese Vereinigung der Musik und der Dichtung in Wagner's Musik-Dramen, daß die Musik uns Klarheit verschafft, wenn der Sinn der Worte zweifelhaft bleibt, denn die Musik ist, wie Wagner sagt, immer in die tiefsten Geheimnisse der poetischen Intention eingeweiht und das Orchester sendet das Blut, das in der Dichtung pulsirt, bis in deren zarteste Venen, um jedes Erröthen der Heldin zu malen.

Man hat behauptet, die Leitmotive wirkten verwirrend, weil es schwierig sei, ihre Namen im Gedächtniß zu behalten. Aber in Wahrheit haben sie gar keine Namen. Wagner gab ihnen niemals welche, und es waren die Erläuterer seiner Werke, die sie erfanden*). Den Zuhörern, die dem deutschen Text zu folgen im Stande sind, bleiben die Leitmotive niemals Räthsel, denn jede Zeile der Dichtung theilt, wenn sie gesungen wird, den Sinn der Musik mit, außer an Stellen, wo zarte An-

*) Als Liszt diesen neuen Stil „musikalischer Architektur" beschrieb, war die Bezeichnung „Leitmotiv" noch nicht erfunden. Hans von Wolzogen soll sie zuerst benutzt haben. Der Name ist nicht sehr glücklich gewählt, weil er die eigentliche Essenz der Leitmotive, ihre erinnernden und prophetischen Functionen, nicht andeutet, aber er ist jetzt so lange im Gebrauch, daß es schwierig sein würde, ihn durch einen andern zu ersetzen.

deutungen gemacht werden. Es würde absurd sein, Wagner dafür zu tadeln, daß manche Zuhörer nicht deutsch verstehen oder einzelne Sänger die Worte nicht deutlich aussprechen. Wenn sie richtig interpretirt werden, giebt es in Wagner's Musik-Dramen keine Räthsel. Man kann sie allerdings auch, ohne auf die Leitmotive besonders zu achten, in einer passiven Weise genießen, und auch dann werden sie durch ihre musikalische Schönheit, den Realismus in der Gefühlsschilderung und die unbewußte Ideenverbindung Eindruck machen, aber wer alle die Genüsse, welche diese Kunstwerke gewähren können, voll und ganz empfinden will, der muß seine active Aufmerksamkeit der Wiederkehr und den Verzweigungen der Leitmotive widmen. Dann wird er des Entzückens theilhaftig werden, das Wagner empfunden haben muß, als er auf dem höchsten Gipfel der Inspiration ihnen ihre subtile Bedeutsamkeit verlieh.

In Amerika.

Wenn Deutsche „europamüde" werden, so denken sie zuerst an Amerika. Wagner sah jenen Erdtheil nie, aber wiederholt war er Europa's so überdrüssig geworden, daß er im Begriff stand, das Weltmeer zu kreuzen. Bereits am 5. Juli 1848 schrieb er einen Brief*) an den Musikdirector Löbmann in Riga, in dem er sagte:

„Ich für mein Theil sage Dir nun aufrichtig, daß ich, wäre ich ein armer executirender Musiker, jetzt nicht nach Amerika gehen würde, und zwar aus dem Grunde, weil ich schon lange drüben sein würde. Welchem Sclavenloose geht bei uns der arme Musiker entgegen! Ich begreife nicht, mit welchen Gründen ich Jemand abrathen sollte, sein Glück dort zu suchen, wo es ihm unter allen Umständen eher und besser zu Theil werden kann als hier: wollte ich einzelne Beispiele anführen, so hätte ich nur eines zuletzt hier bekannt gewordenen Falles zu erwähnen, wo ein armer hiesiger Fagottist nach Amerika ging und nach kürzester Frist seine Frau und Kinder nachkommen ließ, da er eine Anstellung von 1500 Dollar erhalten hatte. Jedenfalls ist ein ganzes Orchester noch viel besser dran; denn in einem Lande, wo alle 5 Jahre eine kleine Stadt groß und bedeutend wird, kann es an geeigneter Veranlassung zur Niederlassung einer ganzen musikalischen Körperschaft gar nicht fehlen."

*) Abgedruckt in de „Neuen Zeitschrift für Musik", 1884, Seite 263.

Im September 1849 schrieb er an seinen Freund Heine:

„Geht es gar nicht mehr, so schreibe ich an meinen Gönner, den Wilhelm in Amerika, daß er mir irgend einen Posten als letztem deutschen Mohikaner verschafft, — dann packt Ihr mit uns ein, und wir segeln zusammen ab. An Europa hänge ich nun zwar noch mit allen meinen Fasern fest: mein Werk ist hier zu verrichten und zwar mit allen Waffen meines Geistes."

Fünf Jahre wird Amerika in den Briefen nicht mehr erwähnt, aber im Januar 1854 kommt Liszt an die Reihe, dem er schreibt:

„Während ich eigentlich immer so Bettlerbrocken kaue, kommen mir Nachrichten aus Amerika zu, daß in Boston bereits ‚Wagner-Nights' gegeben wurden. Jemand bestürmt mich, herüber zu kommen; man beschäftigt sich dort jetzt mit steigendem Interesse mit mir; ich könnte mit Concert-Aufführungen u. s. w. viel Geld gewinnen."

Die Aufregung, die seine Leitung der Philharmonischen Gesellschaft 1855 in London erzeugte, fand natürlicher Weise ihren Widerhall in Amerika. Am 14. September schrieb Wagner an Praeger:

„Aus New-York ist jetzt richtig eine Einladung an mich gekommen, mich diesen Winter auf sechs Monate dorthin zu begeben, um zu dirigiren und gute Honorare einzunehmen. Ein Glück, daß sie mir dort unmöglich große Summen bieten können, sonst hätte ich doch geglaubt, die Sache in Betracht ziehen zu müssen. Natürlich — nehme ich die Einladung **nicht** an. Ich hab' mit London genug."

Etwa um diese Zeit schrieb ihm auch Liszt, daß Theodor Hagen und William Mason sich bemühten, ihn (Wagner) für die Leitung eines großen Beethoven-Festes, das in Boston veranstaltet werden sollte, zu gewinnen. Wagner erwiderte, er freue sich, daß von keinen großen Summen die Rede sei, denn die Gelegenheit, innerhalb kurzer Zeit 10000 Dollars zu verdienen, wäre eine große Versuchung, und er könnte vielleicht thöricht genug sein, seine eigentliche Arbeit zu vernachlässigen und noch einmal einen solchen Zug zu unternehmen. Er bittet daher Liszt, das Anerbieten mit Dank abzulehnen. Die Angelegenheit war aber ernsterer Natur, als Wagner gedacht hatte. Liszt fragte noch einmal, ob er sich entschließen würde, nach Amerika zu gehen, wenn

er innerhalb von sechs Monaten 10000 bis 12000 Dollars verdienen könnte und die nöthigen Garantieen gegeben würden. In seiner Antwort fleht Wagner den Freund an, ihn nicht mehr in Versuchung zu führen; zehn Jahre früher hätte er vielleicht eingewilligt, wenn er es aber jetzt thäte, würden seine „Nibelungen" niemals vollendet werden. Solche Summen, fügt er hinzu, sollte man ihm schenken. Damit war die Sache erledigt, obgleich er nicht viel später an Fischer schrieb, er würde seine Partituren schön eingebunden in einen Schrank stellen und nach Amerika gehen, um ein kleines Vermögen zu erwerben, wenn sich die Aussichten für seine „Nibelungen" nicht bald besserten.

Im Mai 1857 erreichte ihn das Anerbieten des Kaisers von Brasilien, das in Verbindung mit seinen Plänen in Bezug auf den „Tristan" an der geeigneten Stelle erwähnt worden ist, und 1873 versprach Chicago Geld in Hülle und Fülle, falls Wagner dorthin kommen und die Aufführung seiner Opern leiten wolle. Chicago trachtete sogar nach der Ehre, die Stätte der Nibelungen-Festspiele zu sein, aber Wagner lehnte ab, hauptsächlich, weil er fürchtete, er würde dort nicht das Publicum finden, das er wünschte*). Im Jahre 1875 kam endlich eine Offerte aus Amerika, die er annehmen konnte, weil sie keine Reise über das Weltmeer nöthig machte. Es handelte sich nämlich nur um die Composition eines Marsches. Als über das musikalische Programm der Festlichkeiten berathen wurde, durch welche die hundertjährige Wiederkehr der Unabhängigkeits-Erklärung der Vereinigten Staaten gefeiert werden sollte, betraute Theodor Thomas amerikanische Componisten mit der Schöpfung der Gesänge, schlug aber vor, es würde angebracht sein, für ein Orchesterstück die Mitwirkung des größten lebenden Meisters derjenigen Nation, welche am meisten für die Entwickelung der Instrumental-Musik gethan, zu erlangen. Dieser Vorschlag fand sofortige Billigung und das Damen-Comité verpflichtete sich, die für den Zweck nothwendige beträchtliche

*) Kürschner's „Wagner-Jahrbuch", 1886, Seite 181.

Summe aufzubringen. Theodor Thomas bat Herrn Federlein, sich mit Richard Wagner in Verbindung zu setzen, und wir lassen einen Theil der vom 22. December 1875 datirten Antwort des Componisten folgen:

„Sagen Sie Herrn Mdr. Thomas auch bei dieser Gelegenheit meinen besten Dank für sein mir und meiner hiesigen Unternehmung freundliches Wirken in Amerika! Was seine neueste Aufforderung an mich betrifft, so erkläre ich für recht möglich, daß mir etwas für die Eröffnung der amerikanischen Nationalfeier — schon in breiterer Marschform — verwerthbar einfallen dürfte, wiewohl ich seit langer Zeit keine Note mehr aufgezeichnet habe, und aus dem sogenannten Componiren gänzlich herausgekommen bin, was Sie wohl erklären werden können!

Nun — wenn ich Ihnen die Sache schicke — erwarte ich denn auch, daß sich die Amerikaner gut gegen mich benehmen werden, namentlich in Betreff der Förderung meiner Bühnenfestspiele, welche ich aus besonderer Rücksicht auf sie in die zweite Hälfte des August verlegt habe, was mir in Betreff des Personals nicht geringe Schwierigkeit macht. Ich wünschte in Bälde der amerikanischen Besuche mich versichern zu können" . . .

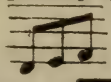
Am 8. Februar 1876 richtete Wagner an Theodor Thomas ein Schreiben, dem wir folgende Sätze entnehmen:

„Ich ergreife die Gelegenheit, Ihnen meine herzliche Anerkennung für Ihre, dem deutschen Musikgeiste so förderliche Wirksamkeit in Amerika, welche auch meinem Unternehmen zu Statten gekommen ist, auszudrücken. . . . erkläre ich mich daher bereit, eine Composition für großes Orchester von dem Umfange und Charakter meines Kaisermarsches zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der amerikanischen Selbstständigkeit auszuführen und zur Versendung spätestens am 15. März an ein, von Ihnen hierfür anzuweisendes Bankhaus in Deutschland, gegen Auszahlung von fünftausend Dollars gegen Empfang des Manuscriptes abzuliefern. Für diese von mir hiermit ausbedungene Summe übertrage ich Ihnen das vollständige Eigenthum der in Rede stehenden Composition für Amerika, nicht jedoch für Europa, für welches ich durch einen Contract mit B. Schott's Söhne gebunden bin, verpflichte mich aber, die deutsche Publication erst 6 Monate nach der amerikanischen erfolgen zu lassen. . . Für die Höhe meiner Forderung bestimmen mich neueste Erfahrungen, da mir z. B. von meinem Berliner Verleger bereits 5000 Thaler für eine ähnliche Composition geboten worden, welche übrigens außer aller Beziehung zu einer nationalen Festfeier gestanden haben würde. Herr Verdi hat von seinem Verleger Ricordi für das unbedingte Aufführungs- und Eigenthumsrecht seines Requiem circa eine halbe Million Francs erhalten; somit darf es mir erlaubt sein, einen Schluß auf den Werth der Composition eines jetzt berühmten Autors zu ziehen. In diesem Betreff

habe ich aber große Aufmerksamkeit auf die Verwerthung meiner noch unverschleuderten Arbeiten zu nehmen; da ich bisher von den Einkünften derselben mir noch keinen Heller ersparen konnte . . ."

Der nächste Brief, aus Berlin vom 18. März datirt, ist wieder an Herrn Federlein gerichtet:

„Herrn Thomas' Adresse ist mir nicht zur Hand, und ich ersuche Sie daher, ihm folgende Mittheilung zu machen. . . Ich hätte die Partitur bereits vor 14 Tagen beendigen können, wenn meine sehr angreifenden Beschäftigungen in Wien und Berlin — wofür ich gerade um diese Zeit verpflichtet war — mich nicht davon abgehalten hätten, so daß ich zuletzt nur unter der größten Anstrengung fertig werden konnte. Doch wird immer noch genügend Zeit zum Ausschreiben und Einstudiren zu gewinnen sein, da in den ersten Tagen des April die Partitur in Herrn Thomas' Händen sein wird, welcher — allerdings — mir etwas früher seine Aufforderung hätte zukommen lassen dürfen!

Das richtige Zeitmaß habe ich durch eine Bemerkung über den Vortrag der Triol  zu verstehen gegeben: die stets wuchtige Accentuation derselben möge nur wieder andererseits nicht dazu führen, daß das Tempo am Flusse verhindert werde. Auf Seite 23 und 24 der Partitur habe ich die beiden großen Generalpausen bezeichnet, deren Feierlichkeit bei der ersten Festaufführung dadurch gesteigert werden könnte, daß in der Umgebung — wohl in einiger Entfernung — Geschütz- und Gewehrsalven abgefeuert würden. Vielleicht könnte die Erinnerung an diese feierliche Wirkung bei späteren Wiederholungen durch eine Nachahmung durch große Trommelschläge und sogenannte ‚Ratschen' wie sie Beethoven in der Schlacht bei Vittoria anwendete (in einem Nebenraume — um wie aus der Ferne zu klingen), festgehalten werden. . .

Jetzt wünsche ich gutes Glück! Der Marsch gefällt meinen hiesigen Freunden vorzüglich. Ich glaube, er wird mir und den Amerikanern Ehre machen! Mit den besten Grüßen

Berlin, 18. März 1876. Ihr ergebener Richard Wagner."

Am 25. März schrieb Wagner noch einmal an Theodor Thomas:

„Es freut mich, endlich von Ihnen selbst ein paar Zeilen zu Gesicht bekommen zu haben! — — —

Höchlichst belobe ich Sie für die große Mühe, die Sie sich gaben, das Factum zu Stande zu bringen. Möge der Erfolg Ihnen auch Freude machen. Mir hat es allerdings große Anstrengung gekostet, die Partitur noch zu möglichst rechter Zeit auszuführen, da ich gerade jetzt, durch meine Zusagen an Wien und Berlin, in der erschöpfendsten Weise in Anspruch genommen war.

Aus dem Motto, welches ich über den Titel setzte, werden Sie ersehen, daß ich es mit der Sache ernst nahm. Einige zarte Stellen meiner Composition deutete ich meinen Freunden so, daß hier die schönen und tüchtigen Frauen Nordamerikas im Festzuge mit dahinschreitend zu denken wären. Es ist mir nun höchst erfreulich, zu erfahren, daß ich dieser Frauen im Voraus gedacht hatte, da sie schließlich so energisch für meine Arbeit eingetreten sind."

Der volle Titel des Marsches lautet: „Grand Festival March, for the Opening of the Centennial, Commemorative of the Declaration of Independence of the United States of America. Composed and Dedicated to the Womens's Centennial Committees by Richard Wagner."

An der Spitze der Partitur steht das Motto:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Das Manuscript besteht aus 33 großen Seiten und die Partitur ist für großes Orchester geschrieben, einschließlich einer Baß-Trompete, deren Beschaffung Herrn Thomas viele Mühe machte. Der Marsch wurde zum ersten Male am 10. Mai 1876 in Philadelphia von einem Orchester von 150 Mann, das Theodor Thomas dirigirte, gespielt. Die Zuhörer „lauschten mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und am Ende brach die Menge in laute Beifallsrufe aus."

Dannreuther erzählt, Wagner habe nach einer Aufführung des „Centennial-Marsches in London (1877) gesagt: „Wenn mich der Gegenstand nicht vollständig absorbirt, so kann ich keine zwanzig Tacte schreiben, die werth sind, angehört zu werden," und Lesimple theilt mit, daß derer Meist beim Empfang eines Telegrammes aus Amerika, in dem von dem großen Erfolg des Stücks gesprochen wurde, sagte: „Wissen Sie, was das Beste an dem Marsch ist? . . . Das Geld, das ich dafür bekommen habe." Es kann nicht geleugnet werden, daß die Composition das Schwächste ist, was Wagner in vierzig Jahren geschrieben hatte. Er hatte Nichts, was ihn begeistern, was seine Phantasie in Thätigkeit setzen konnte. Es ist oft gesagt worden, Wagner würde Etwas gefunden haben, das er in seiner Weise hätte verarbeiten

können, wenn er eine Sammlung amerikanischer Melodien besessen hätte, es ist aber Thatsache, wie mir Anton Seidl mittheilte, daß er eine solche Sammlung besaß und nichts darin fand, was ihm paßte. Er war längere Zeit ordentlich niedergedrückt, weil ihm kein Thema einfiel, bis ihm eines Tages, als er in Bayreuth aus einem dunklen Gange in's helle Sonnenlicht trat, die Idee der Triolen aufstieß. Es ist kein werthvoller Gedanke und all' sein Geschick und Scharfsinn in der Verwendung des Orchesters war nöthig, um Etwas daraus zu machen. Was dem Centennial-Marsch fehlt, ist einfach ein gehaltvolles, anregendes Thema. In Bezug auf Orchestrirung und Harmonisirung erreicht das Werk die Höhe seiner besten Werke. Der Reichthum des Orchester-Colorits, die massive Klangfülle, die prächtige rhythmische Bewegung, die Kunst, dynamische Contraste und eine großartige Klimax zu erzeugen, sind echt Wagnerisch und in dieser Beziehung ist der „Centennialmarsch" dem „Huldigungsmarsch" und dem „Kaisermarsch" gleichzustellen*).

Es war durchaus passend, daß Theodor Thomas das einzige für Amerika bestimmte Werk Wagner's dirigirte, denn ihm ist es hauptsächlich zu danken, daß der Boden für die reiche Ernte späterer Jahre vorbereitet wurde. Allerdings war er nicht der einzige Wagner-Dirigent in Amerika. Schon sein Vorgänger in der Leitung der New Yorker Philharmonischen Gesellschaft, Karl Bergmann, verrichtete werthvolle Arbeit als Pionier für Wagnerische Musik. „Aber, Herr Bergmann," wurde einst eingeworfen, als er ein Programm zusammenstellte, „die Leute machen sich Nichts aus Wagner." „Dann müssen sie ihn hören, bis sie sich etwas aus ihm machen," war die tapfere Antwort**).

*) Der „Centennial-Marsch war das Einzige, was Wagner für Amerika schrieb, denn das autobiographische Essay „The Work and Mission of my Life", das in der „North American Review" erschien, ist augenscheinlich von H. von Wolzogen geschrieben.

**) R. O. Mason's „Sketches and Impressions", die viele interessante Daten aus den Anfängen des musikalischen Lebens New York's enthalten. Man sehe auch H. E. Krehbiel's „The Philharmonie Society of New York" und desselben „Review of the New York Musical

Theodor Thomas verfolgte viele Jahre hindurch dieselbe Politik und gab nur selten ein Concert, ohne daß wenigstens eine Composition Wagner's im Programm enthalten gewesen wäre, was auch das Publicum oder die Kritiker sagen mochten. Welchen Erfolg er hatte, läßt sich aus einem Interview entnehmen, das am 1. Mai 1873 in der „Vox Humana" erschien und in dem Herr Thomas sagte, er „bemerke, daß Wagner's Musik jedes Jahr populärer würde; es sei nicht mehr möglich, ein annehmbares Programm ohne sie zusammenzustellen. . . . Er unterhalte ein großes Orchester nur zu dem Zweck, Wagner's Musik wiederzugeben".

Innerhalb von ein oder zwei Jahren nach der ersten „Lohengrin"-Aufführung in Weimar begannen Compositionen von Richard Wagner auf amerikanischen Concert-Programmen sichtbar zu werden. Auf der Opernbühne erlebte „Tannhäuser" 1859 und „Lohengrin" 1870 die erste Aufführung, während 1877 die „Walküre" von einer ungenügenden Gesellschaft unter der Leitung Adolf Neuendorf's schlecht gegeben wurde. Theodor Thomas hatte beabsichtigt, mit der Aufführung der Opern Wagner's sein Lebenswerk zu krönen, und das tiefe instinctive Verständniß für diese Opern, das er an den Tag legte, würde den Erfolg verbürgt haben, aber seine Pläne wurden im Jahre 1884 durch den Bankerott der italienischen Oper im Metropolitan Opera House und die darauf folgende Gründung der deutschen Oper unter Dr. Leopold Damrosch vereitelt. Auch Dr. Damrosch hatte im Concertsaal werthvolle Missionsarbeit verrichtet und krönte sein Werk durch sieben Aufführungen der „Walküre", die unendlich besser waren als die früher stattgefundenen. Trotzdem ist die „Walküre" in New York niemals so populär geworden wie „Siegfried" und die „Götterdämmerung", was ich für einen Beweis für den besseren Geschmack der New Yorker halte.

Seasons 1885—1890", die viel werthvolles Material über die Geschichte des Wagnerthums in Amerika enthalten. Mein Buch „Chopin and Other Musical Essays" enthält einen viel eingehenderen Bericht über die deutsche Oper in New York, als hier gegeben werden kann. Siehe ferner Ritter's „Music in America".

Dr. Damrosch brachte der deutschen Oper sein Leben zum Opfer. Aus einer Erkältung, die er sich bei einer Probe zugezogen, entstand Lungenentzündung, die den Tod herbeiführte. An seine Stelle wurde Anton Seidl berufen. Eine bessere oder für Amerika glücklichere Wahl hätte nicht getroffen werden können, denn kein anderer Dirigent, Hans Richter möglicherweise ausgenommen, ist so tief in den dramatischen Geist der Musik Wagner's eingedrungen. Wie Hans Richter durch seine Concerte die innersten Geheimnisse der Kunst Wagner's den Londonern offenbarte, so brachte Anton Seidl buchstäblich die Atmosphäre Bayreuths nach New York. Diese beiden Männer waren Wagner's hauptsächlichste Schüler und die Aehnlichkeit ihrer Auffassungen ist kein Zufall, sondern etablirt die wahrhafte Ueberlieferung hinsichtlich des Tempowechsels und anderer Sachen, die, ehe es zu spät ist, für immer durch den Phonographen fixirt werden sollten. Seidl studirte unter Richter und auf des Letzteren Empfehlung hin nahm Wagner ihn 1872 als seinen musikalischen Secretär an. Vier Jahre später half Seidl bei der Einstudirung der Solopartieen der „Nibelungen" und des Männerchors der „Götterdämmerung". Er hatte ferner die Aufsicht über den musikalischen Theil der Regie und mußte z. B. darüber wachen, daß die Bewegungen der schwimmenden Rheintöchter genau mit der Partitur harmonisirten, was nur ein tüchtiger Musiker konnte. Im folgenden Jahre wurde er nach London geschickt, um die Vorproben für die Concerte in Albert-Hall zu arrangiren. Die ersten Nibelungen-Aufführungen in Leipzig hatten ihren Erfolg zum großen Theil seiner Mitwirkung zu verdanken, und er wurde selbstverständlich auserwählt, die 133 Aufführungen von Angelo Neumann's reisendem Wagner-Theater zu dirigiren. Nach dem Berliner Nibelungen-Festspiel erwähnte Wagner in einer Rede Anton Seidl's als „den jugendlichen Künstler, den er sich herangebildet, und der Erstaunliches geleistet hat"*). Der Hauptgrund für Hülsen's Weigerung,

*) „Anton Seidl," erzählt Paul Lindau, „führt das Orchester mit imponirender Sicherheit. Seidl ist einer der intimen Hausschüler des

die Tetralogie in der königlichen Oper aufzuführen, war Wagner's hartnäckiges Verlangen, Anton Seidl müsse dirigiren. Der Meister wünschte auch, Seidl solle bei dem ersten „Parsifal"-Festspiel den Tactstock führen, als aber König Ludwig das Münchener Orchester zur Verfügung stellte, ging dessen Leiter natürlich mit nach Bayreuth und Hermann Levi erwies sich unzweifelhaft als ein vorzüglicher Wagner-Dirigent.

Daß Anton Seidl zum Dirigenten der deutschen Oper in New York ausgewählt wurde, war, ich wiederhole es, ein außerordentlich glücklicher Umstand, denn neben seiner genauen Kenntniß der correcten Ueberlieferungen wirkte sein Enthusiasmus für seine Aufgabe auf die Musiker, die Sänger und das Publicum ansteckend*). Viele berühmte Wagner-Sänger wurden in den sieben Saisons von 1884 bis 1891 gehört, darunter die Damen Materna, Lilli Lehmann, Schröder-Hanfstängl, Kraus, Mielke, Ritter-Götze, Brandt, Bettaque und Moran-Olden, und die Herren Niemann, Gudehus, Vogl, Schott, Alvary, Reichmann, Fischer, Staudigl ꝛc. Mit solchen Sängern und einem solchen Dirigenten hatte das Metropolitan Opera House Saisons, in welchen es die beste deutsche Oper in der Welt lieferte, abgesehen von den Decorationen, die fast immer schäbig und ungenügend waren.

Für „deutsche Oper" könnten wir eben so gut „Wagner-Oper" setzen, denn das Resultat der Aufführungen war ein stetig wachsendes Uebergewicht der Werke Wagner's über die

---

Meisters und kennt dessen Werke auswendig; er ist ganz von den Auffassungen des Dichters und Componisten durchdrungen, und er besitzt in hohem Maße die Gabe der Vermittelung zwischen den Intentionen des Meisters und den ausübenden Künstlern. Ich habe ein ziemlich gutes musikalisches Gedächtniß, und es machte mir ein specielles Vergnügen, an tausend kleinen Nuancen . . . die eigenste Weise Wagner's wiederzuerkennen."

*) Unter seiner Leitung erlebten die „Meistersinger" ihre erste Aufführung in Amerika am 4. Januar 1886, „Tristan" am 1. December 1886, „Siegfried", 9. November 1887, „Götterdämmerung", 25 Januar 1888 und „Rheingold", 4. Januar 1889.

anderer Componisten. Herr Krehbiel hat sich der Mühe unterzogen, die amtlichen Zahlen des Directoriums für die letzten fünf Jahre der deutschen Oper zusammenzustellen, und daraus bewiesen, daß „Wagner's Dramen 590021 Dollars und die Opern aller anderen Componisten zusammen 410332 Dollars einbrachten, Wagner also der Kasse 179689 mehr zuführte, als alle anderen." Und wenn wir die Anzahl der Vorstellungen vergleichen, so finden wir, daß davon 128 auf Wagner'sche und 149 auf die Opern aller anderen Componisten, — deutsche, französische und italienische — fielen. Das New Yorker Publicum schien thatsächlich fortwährend Wagner, den ganzen Wagner und nichts als Wagner zu verlangen, wie der Bayer, der drei Wünsche thun sollte und sich zuerst tausend Fässer Bier, dann alles Bier in der Welt und schließlich — nach einer langen Pause — noch ein Faß Bier wünschte.

Die Actionäre des Metropolitan Opera House, von denen die meisten mehr Geld als Bildung besitzen, ärgerten sich über diese Lage der Dinge und beschlossen, die deutsche Oper ganz abzuschaffen, weil es unmöglich war, auf andere Weise Wagner los zu werden. Aus dem Opernhaus vertrieben, nahm die Musik des Meisters noch einmal ihre Zuflucht zum Concertsaal, und heute wird Wagner nicht nur in amerikanischen Concerten mehr gespielt als irgend ein anderer Componist, sondern ein ganz aus seinen Compositionen bestehendes Programm zieht auch ein zahlreicheres Publicum an, als jede denkbare Combination von Werken Anderer. Seit 1894 werden Wagner's Opern wieder in deutscher Sprache im Metropolitan Opernhaus aufgeführt, und auch die nicht-deutschen Sängerinnen und Sänger, wie Nordica, Melba, Lassalle, Jean und Edourad de Reszké, setzen ihren größten Stolz darin, in Wagnerrollen zu erscheinen. In London, wo im Jahre 1888 Rowbotham einen Artikel mit der Ueberschrift: „Die Wagner-Seifenblase ist geplatzt" schrieb, mußten die 1892 veranstalteten sechs Aufführungen deutscher Opern auf zweiundzwanzig — und fast nur Wagner'sche — vermehrt werden und auch dort er-

freuen sich die Wagner-Concerte des besten Zuspruchs. In Paris erlebte „Lohengrin" 61 Aufführungen innerhalb eines Jahres. Was Deutschland anbetrifft, so schrieb der Wiener Erzphilister vor mehr als einem Jahrzehnt, die Wagner-Bewegung habe ihren Höhepunkt erreicht, wenn nicht bereits überschritten. Damals fanden jährlich etwa fünfhundert Wagner-Vorstellungen statt, heute sind es doppelt so viele, und man kann mit Zuversicht prophezeien, daß die Zahl sich innerhalb der nächsten zehn Jahre wieder verdoppeln wird, wenn sich genug Wagner-Sänger und -Dirigenten auftreiben lassen. Auch die Bayreuther Festspiele haben beständig an Popularität gewonnen. Bis Schluß des Jahres 1894 sind 162 Aufführungen Wagner'scher Werke in Bayreuth gegeben worden, und zwar im Jahre 1876 12 Nibelungen-Abende; 1882 „Parsifal" 16 mal; 1883 „Parsifal" 12; 1884 „Parsifal" 10; 1886 „Parsifal" 9, „Tristan" 8; 1888 „Parsifal" 9, „Meistersinger" 8; 1889 „Parsifal 9, „Tristan" 4, „Meistersinger" 5; 1891 „Parsifal" 10, „Tristan" 3, „Tannhäuser" 7; 1892 „Parsifal" 10, „Meistersinger" 7, „Tannhäuser" 3; 1894 „Parsifal" 9, „Tannhäuser" 5, „Lohengrin" 6 mal. Wagner's Wittwe hat sich eifrig bemüht, seine Intentionen zur Ausführung zu bringen, und selbst wenn diese Festspiele vor dem Ende dieses Jahrhunderts aufhören sollten, werden sie ihren Zweck erfüllt haben. Wagner's Dramen sind jetzt das Erbgut der ganzen Welt geworden, und wenn auch die Zukunftsmusik die Musik der Gegenwart geworden ist, so wird sie doch auch fernerhin die Musik der Zukunft bleiben.

Anhang.

Wagner's musikalische Werke.

I. Opern: „Die Hochzeit"; „Die Feen"; „Das Liebesverbot"; „Rienzi"; „Der fliegende Holländer"; „Tannhäuser"; „Lohengrin"; „Der Ring des Nibelungen" — „Rheingold"; „Walküre"; „Siegfried", „Götterdämmerung"; „Tristan und Isolde"; „Die Meistersinger"; „Parsifal".

II. Orchester- und Chorwerke: Drei Ouvertüren, in B, D-moll, C; Ouvertüre „Polonia"; Symphonie in C; Neujahrs-Cantate; Ouvertüre „Columbus"; Ouvertüre „Rule Britannia"; „Eine Faust-Ouvertüre"; Huldigungsmarsch; Siegfried-Idyll; Kaisermarsch; Philadelphia-Centennialmarsch; Das Liebesmahl der Apostel; Gelegenheits-Cantate; Gruß an den König; Trauermusik an Weber's Grabe.

III. Für Clavier. Sonate in B; Polonaise in D; Fantasie in Fis-moll; Album-Sonate; Ein Albumblatt in C; Albumblatt in Es.

IV. Lieder: Carnevalsbild aus „Das Liebesverbot"; „Dors mon Enfant"; „Mignonne"; „Attente"; „Les deux Grenadiers"; „Der Tannenbaum"; Fünf Gedichte: „Der Engel"; „Stehe still"; „Im Treibhaus"; „Schmerzen"; „Träume". („Im Treibhaus" und „Träume" sind Studien zu „Tristan und Isolde".)

V. Arrangements: Gluck's „Iphigenie en Aulide“; Mozart's „Don Juan“; Donizetti's „La Favorita“ und „L'Elixir d'Amour“; Halévy's „La Reine de Chypre“ und „Guitarrero“; Palestrina's „Stabat mater“; Beethoven's IX. Symphonie.

Gesammelte Schriften und Dichtungen.

Erster Band.

Vorwort zur Gesammtherausgabe.
Einleitung.
Autobiographische Skizze (bis 1842).
„Das Liebesverbot.“ Bericht über eine erste Opernaufführung.
Rienzi, der Letzte der Tribunen.
Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841).
1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.
2. Ein Ende in Paris.
3. Ein glücklicher Abend.
4. Ueber deutsches Musikwesen.
5. Der Virtuos und der Künstler.
6. Der Künstler und die Oeffentlichkeit.
7. Rossini's „Stabat mater“.

Ueber die Ouvertüre.
Der Freischütz in Paris (1841).
1. „Der Freischütz.“ An das Pariser Publicum.
2. „Le Freischutz.“ Bericht nach Deutschland.

Bericht über eine neue Pariser Oper („La Reine de Chypre“ von Halévy).
Der fliegende Holländer.

Zweiter Band.

Einleitung.
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden.
Rede an Weber's letzter Ruhestätte.
Gesang nach der Bestattung.
Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu.
Lohengrin.
Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage.
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama.
Siegfried's Tod.
Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Capelle in Dresden.
Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849).

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande.
Die Kunst und die Revolution.
Das Kunstwerk der Zukunft.
„Wieland der Schmied", als Drama entworfen.
Kunst und Klima.
Oper und Drama, erster Theil:
Die Oper und das Wesen der Musik.

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil:
Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst.
Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.
Eine Mittheilung an meine Freunde.

Fünfter Band.

Einleitung zum fünften und sechsten Bande.

Ueber die „Goethestiftung". Brief an Franz Liszt.
Ein Theater in Zürich.
Ueber musikalische Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik".
Das Judenthum in der Musik.
Erinnerungen an Spontini.
Nachruf an L. Spohr und Chordirector W. Fischer.
Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".
Ueber die Aufführung des „Tannhäuser".
Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer".
Programmatische Erläuterungen:
1. Beethoven's „heroische Symphonie".
2. Ouvertüre zu „Coriolan".
3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer".
4. Ouvertüre zu „Tannhäuser".
5. Vorspiel zu „Lohengrin".

Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen. Brief an M. W.
Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiele: Der Ring des Nibelungen.

Sechster Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel:
Erster Tag: Die Walküre.
Zweiter Tag: Siegfried.
Dritter Tag: Götterdämmerung.

Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.

Siebenter Band.

Tristan und Isolde.
Ein Brief an Hector Berlioz.

„Zukunftsmusik." An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung meiner Operndichtungen.
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuser" in Paris (Brieflich).
Die Meistersinger von Nürnberg.
Das Wiener Hof-Operntheater.

Achter Band.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht.
Ueber Staat und Religion.
Deutsche Kunst und deutsche Politik.
Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld.
Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama".
Censuren. Vorbericht.
1. W. H. Riehl.
2. Ferdinand Hiller.
3. Eine Erinnerung an Rossini.
4. Eduard Devrient.
5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Musik"

Ueber das Dirigiren.
Drei Gedichte:
1. Rheingold.
2. Bei der Vollendung des „Siegfried".
3. Zum 25. August 1870.

Neunter Band.

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871).
Eine Capitulation. Lustspiel in antiker Manier.
Erinnerungen an Auber.
Beethoven.

Ueber die Bestimmung der Oper.
Ueber Schauspieler und Sänger.
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.
Sendschreiben und kleinere Aufsätze:

1. Brief über das Schauspielwesen an einen Schauspieler.
2. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen.
3. Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna.
4. Schreiben an den Bürgermeister von Bologna.
5. An Friedrich Nietzsche, ord. Professor der klass. Philologie in Basel.
6. Ueber die Benennung „Musikdrama".
7. Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung" vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin.

„Bayreuth":

1. Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.
2. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben.

Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspielhause.

Zehnter Band.

Ueber eine Opernaufführung in Leipzig.
Bayreuth (Artikel, die zuerst in den Bayreuther Blättern erschienen).
Was ist Deutsch?
Modern.
Publicum und Popularität.
Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876.

Wollen wir hoffen? (1879).
Ueber das Dichten und Componiren.
Ueber das Opern-Dichten und -Componiren im Besonderen.
Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama.
Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber.
Religion und Kunst.
Brief an H. von Wolzogen.
Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schär in Worms.
Das Bühnenfestspiel in Bayreuth, 1882.
Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes.
Brief an H. von Stein.
Parsifal.
Supplement-Band: Nachgelassene Schriften und Dichtungen. 1896.
Jesus von Nazareth. Ein dichterischer Entwurf. 1887.

Register.

A.

Alliteration: II 424.

Amerika: Offerte aus, II 52; Aufführungen in Concerten, 96; W.-Concerte, 1854, 456; weitere Offerte, 456—7; Centennial-Marsch, 457.-461; Briefe an Theodor Thomas, 458—460; Missionär-Arbeit, 461; Opern-Aufführungen, 462; deutsche Oper unter L. Damrosch und A. Seidl, 463; deutsche Sänger, 464; Statistik, 465.

Applaus: II 273, 390—1.

Arie: I 284.

Auber: I 295, II 85.

Autobiographie: (s. Schrift.).

Avenarius: I 19—21, II 178.

B.

Bach: I 149, 298.

Ballet, durch Pantomime ersetzt, I 105; im „Tannhäuser", II 65.

Baudelaire: II 79.

Bayreuth: Keime der Festspiel-Idee, I 333; II 8, 98; Weimar u. München als Vorläufer, 119; Einnahmen in 1891, 1892, 233; Warum anderen Städten vorgezogen, 233, 236—8; Grundsteinlegung des Theaters, 238; Beethoven Fest, 239; „national", 242—8; Patronatsscheine, 243; Schwierigkeiten, 245; W.'s Absicht, 245; feindliche Journale, 246—7; d. Stadt, 249; Wahnfried, 250; Weg zum Theater, 252; d. Theater, 253; d. unsichtbare Orchester, 254; Nibelungen Proben, 259—265; fürstliche Gäste, 266; König u. Kaiser, 267—9; gemüthliche Zustände, 270; moderne Olympische Spiele, 271; Innere des Theaters, 272; erste Aufführungen, 272—6; Scenerie u. Kritiker, 274; Sänger, 272; 2. und 3. Serie, 280; spätere Erfolge, 337; Deficit d. ersten Festspieles, 338; weitere Pläne, 344; Hochschule, 345; Vorschuß von Ludwig II., 351; erste „Parsifal"-Aufführungen, 361—4; finanzielles Ergebniß, 392; W.'s Bestattung, 405; spätere Festspiele, 466.

Bayreuther Blätter: II 346.

Beethoven: von W. verehrt, I 28; Arrangement d. 9. Symphonie, 31; eine Pilgerfahrt zu, 79; über d. „Freischütz", 135; IX. Symphonie unter W., 144; Eindruck auf W., 147; Hinweise in W.'s Werken, 250, 300;

Qualen einer schlechten Aufführung, 398; „Traditionen", 402; seine „Zukunftsmusik", 155–6; Festschrift über 223; IX. Symphonie in Bayreuth, 239; Instrumentation d. IX. Symphonie, 241; „Reflexion", 447.

Bellini: I 76, 108, 294, 324, II 430.

Bennett, J.: I 152, 366, II 332.

Berlin: Fiasco d. „Rienzi", I 107; „Tannhäuser" refüsirt 191; „Holländer", 204; „Lohengrin", 259; d. „Circus Hülsen" u. d. zehnjährige „Tannhäuser"-Quarantaine, 354–362; „ehrenvolles Fiasco" des „Tristan", II 159; späterer Erfolg. 263; Hülsen u. d. Nibelungen, 355 bis 8; Opern-Statistik, 356.

Berlioz: Heirath, I 50; über d. „Holländer", 131; von Wagner assistirt, 139; Qualen einer schlechten Aufführung 398; schändliches Benehmen W. gegenüber, II 80–85; W.'s Urtheil, 80.

Betz: II 193.

Beust, Graf v.: I 205.

Billroth: über Nietzsche, II 420.

Bismarck: II 244.

Bologna: II 231.

Brahms: I 303; II 437.

Brandt, Frl.: II 374.

Brasilien, Kaiser von, II, 39.

Brendel: I 305, 313.

Briefe: I 53, 88, II 187, 235, 350, 411–20, 458–60.

Bruckner: I 304.

Brüssel: I 261, II 59.

Buddhismus: II 372–3.

Bülow, H. v.: über d. Faust-Ouvertüre, I 393; musikal. Form, 395; W.'s Schüler, 415; W. in Zürich, 12, 13; „tragische Ehe", 113; Dirigirt „Tristan", 121; über „Tristan" 132; in Basel, 166; dirigirt d. „Meistersinger", 191–2; Scheidung von Cosima, 220, 251; seine Kinder, 251; Beitrag zum Bayreuther Fonds, 36; Vogl als Tristan, 444.

C.

Capellmeistermusik: I 423.

Capitulation, eine, II 228.

Caricaturen: II 414.

Chamberlain, I 201.

Chopin: I 302.

Chöre: Im „Holländer", I 122; „Lohengrin", 351; in W.'s Opern überhaupt, II 209 bis 212; W.'s Irrthum 210–11; in d. „Walküre", 306; „Parsifal", 382, 385.

Clavierauszüge: II 3, 24, 121, 259.

Compositionsmethode: I 20 bis 30.

Concerte: in Dresden, I 144 bis 46; Zürich, 411–418; London 418–434; Paris und Brüssel, II 57–60; Warum W. Nibelung-C. gab, 93; Petersburg, 94; Erfolge, 96; in Amerika, 96; London (1877), 340–3.

Concertstücke: erste Ouvertüre, I 25; Clavierstücke und 3 Ouvertüren, 27; erste Symphonie, 28–30; zweite, 32, 34; Cantate, 46; „Rule Britannia" 52; „Faust-Ouvertüre", 65; „Polonia", 66; „Columbus", 73–75; „Liebesmahl", 139;

Eine Faust-Ouvertüre, 390 bis 396; Huldigungsmarsch, II 112; Siegfried-Idyll, 221; Kaisermarsch, 230; erste Symphonie wieder aufgeführt, 398; Philadelphia-Centennial-Marsch, 457 bis 461.

Cornelius: I 131.

D.

Damrosch: II 463.

Dannreuther: I 63, 73, II 413, 415.

Dichtung: Neigung als Kind, I 19; schreibt eigene Texte, 35; angebotene Texte, 36; „d. Hochzeit", 35; „d. Feen", 37; „d. Liebesverbot", 48; „Rienzi", 103; „Holländer", 119—122; „Tannhäuser", 163—7; „Wieland d. Schmied", 219; „Lohengrin", 234—256; umgekehrte der Nibelungen Dramen, 330; Hafis u. Shelley, 344; Dichtung u. Musik gleichzeitig, 383; Verhältniß zur Musik, II 21; d. Musik erläutert d. Dichtung, 34; französische Uebersetzung d. „Tannhäuser", 62; Nibelungen wird separat gedruckt, 98; „Tristan", 128—130; formt d. Musik, 143; „Meistersinger", 200—203; Stoff für Citate, Humor, 201; d. Natur in den Nibelungen, 287—8, 299, 315 bis 6; „Siegfried", W.'s beste, 311 bis 2; 318; „Parsifal" 380; eigene Texte, 421; neue Stoffe, 422; u. Musik, 423; Unterschiede in d. Dramen, 423; Reim und Allitteration, 424; Sage und Musik, 428—430; W. der erste Opern-Dichter, 432; Worte durch d. Musik verdeutlicht, 454.

Dinger, H.: I 206.

Dirigent, W. als: in Dresden, I 137—154; Drillmeister, 397 bis 401; Principien d. Interpretation, 401—9; „Traditionen", 402; Weber's Wittwe als Zeuge, 403; Bildung d. Musiker, 404; Modification des Tempo, 406; d. Melodie, 408; d. Zeugniß Sachverständiger, 409—411; in Zürich 411—418; London, 418—434; II 340; ohne Partitur I 426; IX Symphonie in Bayreuth, II 239 bis 240; „Piano, piano", 256; wichtige Winke in Bayreuth, 264—5; Schriften über das Dirigiren, I 404, 408; II 114.

Dissonanzen: II 135—8.

Donizetti: „Favorita", I 76, 294.

Dorn, H.: I 26, 30, 49, 55, 409, II 139, 148, 154.

Dresden: Weber u. d. deutsche Oper: I 13, 14; „Rienzi" acceptirt, 91; aufgeführt, 94; „Holländer", 110; Weber's Leiche, 140; „Tannhäuser", 172; Aufstand, 197; „Meistersinger", II 215.

E.

Ehlert: I 410, II 137, 140, 155 212, 334, 437.

Ehrlich: II 446.

Essays: (s. Schriften).

F.

Faust-Ouvertüre: I 65, 390 bis 396.

„Feen", die: I 36—40.

Féh's: I 182, 266, 292, II 59.

Feuerbach: I 274.

Feustel, F.: II 406.

Filippi: I 265.

Fillmore: II 138.

Fischer, W.: I 91, 375.

„Fliegender Holländer": Eindrücke auf einer Seereise, I 62; Verkauf des Textes 72; wird componirt, 86; Partitur in Berlin, 99; Aufführung in Dresden, 110—114; 10 Jahre vernachlässigt, 113; Handlung, 114 bis 9; Dichtung und Musik, 121 bis 126; als Musikdrama, 123; Wagner's Urtheil, 124; kritische Angriffe, 128—131; Berlioz, Liszt u. Spohr, 131—4; in München, II 128; d. Liebe 146; als einactige Oper geplant, 290; Leitmotive 448 bis 9.

Form: I 242, 395, II 16, 133, 143, 206, 445—455.

Franz, R.: I 245—8, II 437.

Französische Dichter: II 77.

Französische Oper: I 295 bis 7, 416—417, II 227.

Frauen: I 417—8, II 145—153, 410.

G.

Gabe: I 147.

Gaspérini: II 56.

Gastronomie: I 380.

Gautier, J.: II 169, 186, 249.

Gesangslehrer, W. als: II 242.

Gesangsstil: im „Lohengrin", 246; im „Tristan", II 91 bis 92; Charakteristik in den Nibelungen, 292; „Parsifal", 374; Scaria, 390; „Effect machen", 431—2; „d. Statue im Orchester", 432; Gesang wichtiger als d. Orchester, 433; Coloratur-Gesang ist instrumental, 434; nationaler Stil, 435; Liszt über alten u. neuen Stil, 436; Entwicklung von W.'s Stil, Eliminirung d. Instrumentalen, 436—7; wie eine lächerliche Anklage entstand, 438; italienischer u. französischer, 439—440; deutsche Sprache im Gesang, 440; neue dramatische Typen, 440; vocale und Orchester-Melodie, 441; Realismus u. Charakteristik, 440—1; große u. kleine Noten, 442; Melodie u. Wort, 445; d. deutsche Lied, 445; „Schädigt die Stimme", 443, 445.

Gesundheitspflege: I 375 bis 380.

Geyer, Ludwig: I 8, 12, 15.

Glasenapp: I Vorrede; 6, 17, 31, 148, 208, 259, 300, II 116, 223.

Gluck: I 149, 285, 298, II 429, 447—8.

„Glückliche Bärenfamilie": I 55.

Goethe: II 254, 279.

„Götterdämmerung": Erste Skizze, I 194; 336; Keimen der Musik, 332; Composition, 232; Vollendung, 259; erste Aufführung, 275; Handlung, 320 bis 6; zu lang, 326; Poesie u. Musik, 326—331; feindliche Kritiken, 331—6; frühe Entstehung der musikal. Version, 330, Leitmotive, 451—2.

Grétry: II 145, 447.

H.

Handlung u. Musik: I 170.

Hanslick: W.'s malerische Phantasie, I 17; ein Philister, 126; über d. „Holländer", 129; Gluck u. W., 152; über „Lohengrin", 265 (s. auch H.'s Memoiren); Meyerbeer u. W., 318—325; Faust Ouvertüre, 393; W. als Dirigent, 409—410; über W. u. Liszt's Musik, II, 15, 17; Beruf

d. Musik, 135—6; „Tristan", 136, 154—5, 148; Liszt u. W.'s „Entfremdung", 171—2; d. „Meistersinger", 213; „Rheingold", 219; Drachen im „Siegfried", 317—8; blamirt sich wieder, 330; über d. Nibelungen, 333—4; als Prophet, 336 bis 7; über Nietzsche, 420; über Leitmotive, 314—5, 446.

Hauptmann: I 178, 263.

Heckel, Emil: II 235.

Heine, F: I 91.

Heine, H.: I 61, 71, 72, 309.

Herbeck: II 95.

Herder: I 2.

Herkomer, H.: II 342.

Herwegh: I 343—5.

„Hochzeit", die: I 34—36.

„Hohe Braut", die: I 52.

Honorar: für Lieder, I 67; für „Rienzi", 99; Essays, 282, 367; „Tannhäuser" in Wien, 361; im Allgemeinen. 362 bis 9; für „Tannhäuser" in Paris, II 74—5; später, 93; für d. Nibelungen-Ring und „Parsifal", 394.

Hueffer, Fr.: I 410, 419, II 301, 341—2.

Hülsen: I 354—362, II 269, 355—8.

Huldigungsmarsch: II 112.

Humor: I 21, 59, 425, II 1, 185—9, 201—3, 316, 318.

I.

Instrumentation (s. Orchestration).

Italien: I 261, 265, 285, 387, II 45—51, 354, 360, 392—405.

Italienische Oper: I 13, 14, 76, 293, II 144, 432, 434—5, 437, 440, 441.

J.

Jahn, O.: I 180, 268.

Jauner: II 261.

Jensen: II 112, 123, 214.

„Jesus von Nazareth": I 193—4.

Judenthum in der Musik: I 305—329; II 222.

Jullien, A: I Vorrede; 65, 76, 152, II 248.

K.

Kaisermarsch: II 112, 230, 237, 238.

Kastner: I 212.

Klindworth: II 3.

Kobbé, G.: II 301, 331.

Königsberg: I 49.

Krebiel: II 134, 465.

Kritiker: Vorrede; Genies und Philister, I 3; Wagner in Magdeburg, 42; Philister und Propheten, 126; über „Rienzi" und „Holländer", 126—131; hinken hinterher, 131; über Beethoven, 144; über Gluck, 151—3; über „Tannhäuser", 177—183; sollen abgeschafft werden, 196; W.'s Briefe, 219; über „Lohengrin" 262 bis 271; wahre Ursache der Feindschaft, 316; Pflicht der Kritik, 349; über W.'s Borgen, 362; Brutalität der Philister, 371; Faust-Ouvertüre, 393; über Beethoven, 402—3; dumme Lügen, 421; Londoner, 429, 431, 434; Liszt's Feinde, II 14; über W.'s Schulden, 74—5; französische, 78; Berlioz u. Collegen, 83; 84—5; über

Wagner-Concerte, 95; Persönliche Schmähungen, 117; feindliche Journale, 121; über „Tristan", 130, 154—7; über Melodie, 139—141; Liebestrank, 147—8; über Beethoven, II 156; feindliche Operncomponisten, 204; d. Meistersinger, 212—6; brutale Parodie, 234; Kaisermarsch, 237; Beethoven contra W., 241; über Mozart, 246; über d. Bayreuther Unternehmen, 245—7; Schmeichelnamen für W., 266; Bayreuther Scenerie, 274; Wagner's scandalöse Rede, 276—9; die Moral in der „Walküre", 300—302; ihre Ohnmacht, 303; u. Siegfried-Dichtung, 312 bis 314; d. Drachen, 317; über d. Nibelungen, 331—6; Prophezeiungen, I 181—3, II 336; Lügen über Bayreuth, 362; „Parsifal", 387—9; Persönliche Verleumdungen, 415—6; durch Angriffe verursachte Qualen, 419; alberne Enthusiasten, 419; W.'s Dichtungen, was ist ein Sänger? 443; Leitmotive, 446; d. verächtliche Reflexion, 446—7; Goethe u. W. 279.

Kufferath: II 260.

Kürschner: I 78, II 235, u. s. w.

Kürzungen: I 174; 236.

L.

Lachner: I 414, II 119.

Lärm: I 109, II 256, 293.

Laube: I 7, 61.

Leipzig: W.'s Haus, I 10; Conservatorium, 196; „Lohengrin", 259; „Tannhäuser" wird aufgegeben, 351; Concert, II 94.

Leitmotive: im „Tannhäuser", I 171; „Lohengrin" 242, 252 bis 3; aus anderen Opern als Citat, II 179, 451; an Stelle des griechischen Chores, 211; im Rheingold", 292; hochpoetische Anwendung im „Siegfried", 314—5; „Götterdämmerung", 329; „Parsifal", 379; Vortheile, 445; Kritiken, 446; „Reflexion", 446; Historisches — Grétry, Gluck, Weber, 446—7; allmähliche Entwicklung bei W., 448 — 9. Realismus, 452; warum gefährlich für andere Componisten, 452; Musik, die deutlich redet, 453; Reminiscenz u. Ahnung, 453; Benennung, 454; activer Genuß, 455.

Lessing: I 1.

Lewald: I 54.

Liebe, in W.'s Opern: II 145—154.

„Liebesmahl der Apostel": I 139.

„Liebesverbot", das: I 41.

Lindau, Paul: II 258, 263, 278, 301, 304, 317, 382, 446.

Lieder: I 67.

Liszt: über d. „Holländer", I 122, 132; Gluck u. W., 153; „Tannhäuser", 183; Capellmeister in Weimar, 208; Bemühungen für W., 210; zweifelt am Erfolg des „Lohengrin", 225; Essay über „Lohengrin", 244; über Schubert, 303; Dienste als Dirigent abgelehnt, 350, 356; Geschenke an W., 362; ein Freund in der Noth, 370 bis 373; Lebensaufgabe und Sympathie m. W., 371—2; Faust-Ouvertüre, 391; über das Walküre-Mscrpt. II 6; Freundschaft und Bewunderung für W., 8 bis 10; seine Feinde, 14; W.'s Urtheil über seine Musik, 14—20; Symphonische Dichtungen, 15;

Einfluß auf W., 20, 32; verläßt Weimar, 48, 171; über „Tristan", 50; Ende des Briefwechsels mit W., 171; „Entfremdung", 172; Besuch in Triebschen, spielt „Meistersinger"-Mscrpt., 172; „Doppel-Peps", 182; in Bayreuth, 261; über die „Nibelungen", 331; die „Trauer-Gondel", 398; über Gesangsstile, 436.

„Lohengrin": Triumphe in Paris, I 81; Schumann's Absichten, 187; Skizze u Composition, 189—190; muß 3 Jahre warten, 190; Zweifel am Erfolg, 223, Handlung, 226—233; erste Aufführung, 234—7; Winke für Sänger und Dirigenten, 235—241; Wagner's Urtheil über, 237—241; Liszt's Urtheil, 234—5; 241—5; R. Franz und W., 245—8; Fortschritte, 256 bis 262; Kritiken, 262—271; ungenügende Aufführung in Weimar, 332; soll er gedruckt werden? 335; Bülow über die Form, 395; Thränen beim Componiren, II 29; in Paris, 59; Liebe, 146; in München, 190; populär, 209; Triumphe in Paris, 229; in Wien unter W.'s Leitung, 261—2; Leitmotive, 450.

London: erster Besuch, I. 63; Urtheile über seine Opern, 129, 179; W. als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft, 418—434; lächerlicher Mendelssohn-Cultus, 425; ungünstiger Einfluß des Klimas, II 3; W.-Concerte (1877), 340.

Lucca, P.: II 443.

Ludwig II: Privatvorstellungen, I 38; romantische Freundschaft mit W., 108—118; 159, 162 bis 4; Besuch in Triebschen, 167; W. in seiner Loge, 194; Telegramm, 242; in Bayreuth, 267; Gaben u. Vorschuß für Bayreuth, 351; 2 schwarze Schwäne, 361; Todtenkranz, 404.

Luxus: II 48—9, 57, 101, 107, 115, 173—7;

Luzern: II 51, 165, 249.

M.

Magdeburg, I 42.

Materna: II 259.

Meistersinger", die: erster Entwurf, I 189; ohne Clavier componirt, II 25; Composition, 97—104; Details aus Frau Wille's Briefen, 100—104; u. d. Intendanten, 108; Liebe, 146; Liszt spielt d. Partitur, 172; Vollendung, 191; Proben u. 1. Aufführung, 191—5; Handlung, 195—200; musikalische Wunder, 205; Form, 206; Popularität, 208; Kritiken, 212—6; schnelle Verbreitung, 212; Humor, 201 bis 2.

Melodie: im „Lohengrin", I 252—3; Forschen nach, beim Dirigiren, 408; verschiedene Sorten, II 138—145; Schumann über, 140; Kritiker über, 139; Tanz-M. u. poetische, 141—2; dürftig in italienischen Opern, 144; „im Tristan", 144; in d. „Walküre", 304; Seitenhiebe auf, 348; echte Gesangsmelodie, 437, 442.

Mendelssohn: u. W.'s Symphonie, I 28; Clique in Leipzig, 204; Vorzüge u. Fehler, 307—8; excessive Popularität, 312; Eitelkeit und Unduldsamkeit, 325—6; gute u. leichte Sachen, 326—7; von W. dirigirt, 401; Pension, II 49;

Mendès: II 167.

Meyerbeer: erstes Zusammentreffen, I 64; und „Rienzi", 70—73, 105; „Effecte", 165, „schlau und selbstsüchtig", 214; Popularität, 1850, 258, 312; Wahrheit oder „Dankbarkeit"? 318—325; von anderen Componisten verachtet, 321; M. über W., 325;

Modulation: II 289, 348.

Mozart: „Don Juan" in Paris, I 77; Oper, 245, 286; W.'s Bewunderung für, 298; „Traditionen", 402; „Don Juan", W.'s Version, 417; d. Uebernatürliche in d. Oper, II 429; u. d. Clarinettist, 438; kein „Compositeur von Ruf," 246.

München: „D. Feen", I 38; „d. Liebesverbot", 45; „Rienzi" zurückgewiesen, II 48; W. in, 112—124; zweites Bayreuth, 119; erste W.-Aufführung, 119; „Lohengrin", 190; ein großer Verlust, 232; gewinnt d. Nibelungen, 351—2.

Muncker: II 372.

Musikdrama: I 79, 123; 167, 243, 246—7, 254, 255, 278 bis 9, II 142, 288, 428, 431, 445—455.

Mythus: (s. Sage).

N.

Napoleon: II 60, 63, 71.

Natur: W.'s Liebe zur, I 386 bis 6, in d. Oper, II 287—8, 299, 315—6.

Neumann: II 353—5, 357.

Nibelungen, d. Ring des, (s. auch „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung"); erste Skizze I 194, 336; erster Festspiel-Plan 291, Dichtung, 330—340: vollständiger Entwurf 336, drei Jahre werden dreiundzwanzig 338; Verleger-Fragen, 33, 41; Druck d. Dichtung, 98; hofft nicht die Aufführung zu erleben, 99; Schopenhauer über d. Dichtung 225; Bayreuther Proben, 258 bis 265; d. reisende W.-Theater, 350; in München, 351—2; weitere Aufführungen, Statistik, 352; in Berlin, 355—8; Honorar für d. Partitur, 394; Leitmotiv, 451—2.

Niemann: II 48, 61, 444.

Nietzsche II 420.

Nohl: II 115, 158, 192—194.

O.

Oesterlein: I Vorrede, 166, II 411, 412.

Oper (s. Musikdrama, Sänger, Leitmotiv), I 170, 195, 284 bis 290, 293, 417; II 141—4, 304, 423, 431,

Orchester: unsichtbares, II 254; Nibelungen, 263; Verhältniß zum Sänger, 265; kann durch die Leitmotive eine deutliche Sprache reden, 314—5, 453; neue Instrumente, 451.

Orchestration: I 243, 246, 255—6; II 25, 26, 134—5, 207, 430, 451.

P.

Palestrina: I 148, 195, 293.

Paris: erster Aufenthalt und Enttäuschungen: I 65—87; eine Prophezeiung und spätere Triumphe, 80—81; zweiter Besuch, 213, 219; Kritiken über W., 266; dritter Besuch, II 41; W.-Concerte, 27; „Tannhäuser" u. d. Jockey-Club, 60 bis 75, 97; Verluste durch Chauvinismus 229.

„Parsifal": erstes Material, I 193–4; d. Gedicht vollendet, 344; wird componirt, 358 bis 361; frühe Keime, 359; in Bayreuth, 361–4; Handlung 364–371; poetische, materische u. musikal. Eigenschaften, 371 bis 387; englische Urtheile, 372; Chöre, 382, 385; Länge, 387; Kritiken, 387–9; erste Aufführung, 389; Honorar für d. Partitur, 394; Leitmotive, 451–453.

Patronatsvereine; II 234, 243–5, 339, 361.

Paul, Jean, I 1.

Pecht: I 51.

Perl, H.: II 397.

Petersburg: Concerte, II 94.

Pfohl, F.: II 375.

Philadelphia-Centennial-Marsch: II 457–461.

Pohl, R.: I 51, 165, 198, 223, II 8, 171, 204, 219, 238.

Politik: I 201, II 116, 160 bis 164.

Porges, H.: II 261–5.

Praeger, F.: I Vorrede; 11, 51, 62, 69, 201, 310, 376, 421 bis 434; II, 1, 2, 44, 181, 186, 237.

Prophezeiungen (s. Kritiker).

R.

Reflexion: II 446–7, 450.

Reicher-Kindermann: II 355.

Reissiger: I 92, 95, 147.

Reszké, Jean de: II 444–5.

„Rheingold": erste Skizze der Gedichte, I 337; wird componirt, 387–390; Arbeitsmethode, II 27; in München, 217–9; Bayreuth, 272; Handlung 282–6; Naturleben, 286 bis 8; Scenerie, 288–9; sechs Jahre zwischen R. und „Lohengrin", 291; „Goldschmiedearbeit", 293; „lärmend", 293; feindliche Kritiken 331–6.

Richter, H.; 416, 426; II 25, 166, 260.

Riemann, H.: 379.

Riga: I 55–60.

„Rienzi": erster Plan, I 54; Act I u. II, 57; u. Meyerbeer, 64, 70–73, 91; wird vollendet, 86; Briefwechsel, 89–94; religiöse Bedenken, 91; in Dresden angenommen, 91; erste Aufführung, 94–100; Honorar, 99; d. Handlung, 100 bis 103; W.'s Urtheil über R., 103–106; in Berlin, 106; Vorzüge u. Mängel, 107–9; Wallfahrten, 110; Kritische Urtheile, 126–8; in München zurückgewiesen, II 49.

Ring des Nibelungen (siehe Nibelungen.)

Ritter, Julie: I 369.

Röckel: I 202–6, 401; II 19.

Rossini: I 287–290, 294; II 85–7.

Rubinstein: I 303, 327–329 II 204, 246.

S.

Sage: I 194; II 428–430.

Saint-Saëns: II 393, 303, 311, 328, 331, 449.

Sänger (s. auch Gesangsstil): Rubini I 77; deutsche, 85; als Schauspieler, 123–4; Leitfaden für, 163, 224; wichtige Winke, 235; berücksichtigt in Bayreuth, II 256–7; für Bayreuth, 258; Bayreuther Vortheile, 259, 273, 279;

Wiener, „Tristan" u. Viardot, 91—92; „Effect machen", 431; müssen d. Componisten folgen, 438; italienische Methode, 439; Scaria als idealer, 442—3; Vogl und Niemann, 444; „Tristan" nicht mehr unmöglich, 444; Jean de Reszké, 444—5; deutsche in Amerika, 464.

Scaria: II 390, 442—3.

Scenisches: I 17, II 288—9, 377.

Schiller: I 2; II 423, 429.

Schleinitz, Baronin v.: II 234.

Schnorr: II 97, 122, 159.

Schopenhauer: II 151, 185, 223—6, 299.

Schriften, Prosa: Autobiographische Skizze, I 7, 87; erster Essay, 47; Briefconcepte, 53; Briefstil, 59; Pariser Tagebuch, 68; Erzählungen und Essays, 77—84; Stil, von Berlioz gelobt, 80; „Hohe Braut", 95; „Jesus von Nazareth", 194; Werth der Briefe für Sänger, 224; litterarische Periode, 272—329; „Kunst u. Revolution", 275; „Kunstwerk der Zukunft", 277; Stil, 279; „Oper u. Drama", 280; „Eine Mittheilung an meine Freunde", 290; „Das Judenthum in der Musik", 305—329; sechs Bände gebunden, 346; schlechte Verdienste, 367; „Ein Theater in Zürich", 415; „Liszt's symphonische Dichtungen", II 15; „Zukunftsmusik", 64—5; „das Wiener Hofoperntheater", 99; „Ueber Staat und Religion", 112; „Ueber eine in München zu errichtende Musikschule", 113; Judenthum, 222; „Ueber d. Dirigiren", 222; „Beethoven", 223; „Deutsche Kunst u. Politik", 227; „Eine Capitulation", 228; letzte Essays, 347; Stil, 347; Fragmente, 373; letzter Aufsatz, 410; Autobiographie in 3 Bänden, 411.

Schroeder-Devrient, I 92, 96.

Schubert: I 302.

Schulden; I 49, 58, 192, 362 bis 9, II 31, 58, 75, 174—5. 339.

Schumann: I 185—188, II 140.

Schweiz: I 383—6.

Scribe: I 53.

Seidl, Anton: Hiller und „Tannhäuser", 406; Schüler W.'s, 416; Anekdote über W., 183; über d. Drachen im „Siegfried", 318; als Dirigent des reisenden W.-Theaters, 353—4; W. wünscht, er solle in Berlin dirigiren, 357; Parsifal-Anekdote, 359; „Götterdämmerung"-Chöre, 385; completirt W.'s erste Symphonie, 400; in New-York, 463—4.

Semper: I 204, II 232.

Servière: II 230.

„Siegfried"; erster Plan, I 334, 337; frühe Keime, 335; Composition, II 34—7; W.'s Lieblingswerk, 35; wird zeitweise aufgegeben, 37, 40; Wiederaufnahme, 160, 165; komische Züge, 190; erste Aufführung, 275; Handlung, 306 bis 311; d. künstlerisch-vollkommenste Werk W.'s, 311; Poesie und Musik, 313—320; d. „komische" Drache, 316—7; feindliche Kritiken, 331—6; Leitmotive, 314—5, 451—3.

Siegfried-Idyll: II 221.

„Siegfried's Tod": I 194, 331.

Speidel, L.: II 155, 245, 333, 389.

Spohr: I 132, 184, II 136.

Spontini: I 153.
Strauß: I 304, II 216.
Stuttgart: II 108, 416.
Symphonien W.'s: (siehe Concertstücke.)

T.

„Tannhäuser": erste Skizze, I 95; wird componirt, 155; Handlung, 156—163; Dichtung u. Musik, 163—7; Leitfaden zur Aufführung, 168; Mimik u. Musik, 170; erste Aufführung, 172; Kritiken, 177—188; Ouvertüre in London, 178 bis 9; Schumann, 185—6; und Liszt in Weimar, 208; Erfolg in Breslau, 347; Leitfaden bleibt unbeachtet, 350; muß in Berlin 10 Jahre warten, 355; Ouvertüre, von W. dirigirt, 413; und der Jockey-Club in Paris. II 60—75; Textübersetzung, 62; Balletfrage, 65; Pariser Version, 66, 75—77; Proben 68; Ursachen des Fiascos, 70—74; Bacchanal, 76; antike und moderne Liebe, 147; Leitmotive, 449.
Tappert: I 32, 35, 51, II 21, 107, 240, 393, 330, 387, 399, 420, 427.
Tausig, K.: I 42, 99, 234.
Tempo: I 405, II 240.
Theater, ideales: I 195—197; 209, 276.
Thiere, Liebe zu: II 178 bis 185.
Thomas, Theodor: bisher ungedruckte Briefe von W., II 458—460.
Tichatschek: I 91, 98.
Traditionen: I 401.
Triebschen (s. Luzern).
„Tristan u Isolde": erster Entwurf, II 39, 41; Verlag, 42; Venetianisches Liebesduett, 45; Urtheil über Act II, 47; Liszt's Urtheil, 50; Vollendung in d. Schweiz, 51; Eigenart, 52; Aufführungspläne, 53, 55; weitere Versuche, 89; in Wien als „unmöglich" aufgegeben, 92, 444; Vorspiel als Concertstück 95; Clavierauszug, 121; erste Aufführung, 122; Handlung, 124—8; Bülow's und W.'s Urtheile, 132—3; Form, 133; Dissonanzen u. Modulationen, 135—8; was ist Melodie? 138—145; Liebestrank, 147—9; nicht unmoralisch, 150; Liebesduett, 152; komische Kritiken, 154—7; in New-York, 156; München, 158; Schnorr 122, 159; Vogl und Niemann, 444; Leitmotive, 450—1.

U.

Uhlig: I 148, 373.
Urtheile über andere Componisten: I 292—304.

V.

Vegetarianerthum: II 350.
Venedig: II 45—51, 393—405.
Verdi: I 293—4.
Victoria, Königin: I 431—2, II 342.
Vivisection: II 348.
Vogl, H.: I 38, 45, II 110, 191, 444.

W.

Wagner, Adolf: I 6.
Wagner, Albert: I 6—7.
Wagner, Cosima: übersetzt W.'s Essays, I 78; in München, „tragische Ehe", II 113; in Triebschen, 166; heirathet W., 220; als hilfreiche Gattin, 251; W.'s Tod, 403; Hingebung, 411.

Wagner's Eltern und Geschwister: I 5—9.

Wagner-Encyklopädie u. Lexikon, I 300.

Wagner, Johanna: I 8.

Wagner, Minna: Heirath und Erscheinung, I 50—52; in der Pariser Leidenszeit, 69; über d. Aufstand, 198; W.'s Sehnsucht nach ihr, 216—7; „ein Philister", 219; Charakter, 343; Opium u. Gereiztheit, II 43; paßt nicht zu W., 44; zärtlich von W. behandelt, 44; Eifersucht 44; Trennung und die Gründe, 104—6; wird von W. vermißt, 106; vertheidigt ihn, 106; Tod, 106.

Wagner's Mutter: I 11.

Wagner, Richard, Biographisches: Geburt, I 10; erste musikal. Eindrücke, 14; hat er Talent? 15; in der Schule als R. Geyer, 18; Anekdoten aus der Knabenzeit, 20—22; beschließt, Musiker zu werden, 24; wird Student, 26; seine Musiklehrer, 26, 27; die ersten Opern, 34-47; Musikdirector in Magdeburg, 40; Geschmacksverwilderung, 41, 47; erste Opernaufführung, 43; Capellmeister in Königsberg, 49; erste Heirath, 50; geht nach Riga, 55; traurige Lage daselbst, 58; Flucht aus Rußland, 60; stürmische Reise nach London, 62; Enttäuschungen in Paris, 65—73; componirt Lieder, 67; Geldnoth, 68; wird als Chorsänger zurückgewiesen, 70; Bemühungen mit „Rienzi", 70; Meyerbeer's „Bemühungen", 73; musikalische Plackerei, 75; warum er Kritiker ward, 84; vollendet d. „Holländer", 85; kehrt nach Dresden zurück, 87; Triumph mit „Rienzi" 96; dirigirt in Dresden, 110; Wechsel im Geschick, 111; Enttäuschung mit d. „Holländer", 111; wird Capellmeister in Dresden, 137; unzufrieden mit dem Erfolg d. „Tannhäuser", 174; veränderter Schluß, 176; componirt „Lohengrin", 189; Enttäuschungen, 191; wie er Schulden machte, 192; Betheiligung am Dresdener Aufstand. 197—207; Flucht nach Weimar, 207; Kränkungen in Dresden, 209; steckbrieflich verfolgt, 212; Pariser Pläne, 215; sechs Jahre (bis 1853) für d. Musik verloren, 272; litterarisches Honorar, 282; erste Liebe, 310; Vollendung u. Druck der Nibelungen-Dichtung, 339; Leben in Zürich, 340; Verhältniß zu Deutschland, 342; Wohnungen u. Freunde, 343; Leiden eines Verbannten, 346—375; weigert sich, seine Opern herzugeben, 352; Geldsorgen: warum er borgen mußte, 362—9; Ungerechtigkeit gegen Genies, 365; Arbeit ohne Belohnung, 366—7; Selbstmordgedanken, 369; Concert- u. Opern-Dirigent in Zürich, 411; vier Monate in London, 418—434; Unzufriedenheit, 428; Kritik, Königin u. Publicum, 431—4; Rückkehr nach Zürich, II 1; Krankheit u. Verstimmung, 4, 5; Besuche von Liszt, 7—14; ein Clavier von Mdme. Erard, 13, 14; Copisten u. Geldmangel, 31; Aussöhnungs-Versuche mit Deutschland, 31; ideales Heim, 35; weshalb „Tristan" den „Siegfried" unterbrach, 37: Geldsorgen, 38; Anerbieten vom Kaiser von Brasilien, 39; wieder in Paris, 41; Dieb-

stahl, 42; Sorgen um d. Frau, 43; Tausig im Hause, 42—3; Trennung von d. Frau, 44; Aufenthalt in Venedig, 45 bis 51; sein „Luxus", 48—9; wünscht eine Pension, 49; Versuch, ihn aus Italien zu vertreiben, 49; Wuth u. üble Laune, 50; vollendet „Tristan" bei Luzern, 51; im Pariser Zollhaus, 56; Pariser Freunde, 57; Concerte in Paris u. Brüssel, 57—60; Streit mit Fétis, 59; Napoleon befiehlt die Aufführung d. „Tannhäuser", 60; W. wird amnestirt, 61; Rheinreise zu Minna, 64; darf d. „Tannh." nicht dirigiren, 69; Fiasco, 70 bis 75; deutsche Schadenfreude, 88; wie lange W. warten mußte, 90; feindliche Intendanten, 93; „wird dieser Fürst sich finden?" 99; Elend am 50. Geburtstag, 99; Trennung von Minna, 104; Flucht vor den Gläubigern 106; „dämonisches Mißgeschick", 107; Selbstmord-Plan, 110; König Ludwig als Retter, 108—118; Aufenthalt in München, 112; alberne Gerüchte, 114; „Politischer Einfluß, 116; königliche Unterstützung, 115—117; wird Bayer, 118; unterstützt Minna, 161; politische Lügen, 116, 160—3; wieder verbannt, 164; ideales Heim in Triebschen, 164; biographisches in d. Opern, 202; zweite Heirath, 220; erbittert d. Franzosen, 228; Erfolge im Auslande, 231; Gründung der Patronatsvereine, 234—5; Grundsteinlegung in Bayreuth, 238; ist d Fest „national"? 242; Uebersiedelung nach Bayreuth, 248; sein Haus, 250; scandalöse Rede, 276—9; Ergebnisse der Festspiele, 338; d. Reichstag, 340; Londoner Concerte zur Deckung d. Deficits, 340; bei d. Königin Victoria, 342; componirt „Parsifal", 358; Mangel an Theilnahme, 361; bei d. ersten Aufführung, 390—1; letzte Monate in Venedig, 393—405; Krankheit u. Tod, 401; Bestattung in Bayreuth, 405; wie lange er auf Anerkennung warten mußte, 416.

Wagner, Richard Wilhelm; Persönliche Züge, Erscheinung, Urtheile u. s. w.: Vorrede; Freunde und Feinde, 3; Liebe zum Theater, 6; Liebe für die Mutter, 12; kein Wunderkind, 16; als Maler, 17; dichterisches Talent, 19; Reiselust, 22; erstrebt immer das Höchste, 25; Abneigung gegen die Bühne, 56; Hang zur Verschwendung, 58; kein Talent für Intrigue, 82; Humor und Liebe zur Wissenschaft, 96; kein guter Diplomat, 106—7; kritisirt seine eigenen Werke, 125; als Redner, 143; Eindruck Beethoven'scher Musik, 147; verehrt Weber, 142; Gluck, 149; Bach, 149; Spontini, 154; Eifer im Componiren, 155; Liebenswürdigkeit, 184; Liebe zur Arbeit, 189; kümmert sich wenig um Politik, 201; „Undankbarkeit" gegen den König von Sachsen, 199; Humor, 203; spielt schlecht Clavier, 203; thörichte Handlungsweise, 208; Dankbarkeit, 209; Verachtung des Theaterwesens, 209; Sehnsucht nach seiner Frau, 216; „wer mir hilft, hilft meiner Kunst", 218; will kein Lump sein, 220; scharfes Urtheil über eigene Werke, 237; Fanatismus für Kunst, 243; komischer Fanatis-

mus für d. Musikdrama, 278 bis 279; „Verachtung" für Mozart, 286; Urtheile über andere Componisten, 292 bis 304; W. ein wirklicher Kritiker, 293; Leichtsinn, 305; lächerliche Uebertreibung, 309; Vorurtheil gegen d. Juden, 310; bereut seinen „giftigen Spott", 317; stolz auf seine Dichtungen, 331; Sehnsucht nach ländlicher Ruhe, 338; Schweizerheimweh, 341; sein Aussehen (1843), 343; Enthusiasmus für Hafis u. Shelley, 344; ein Portrait, 345; am Clavier, 345; häusliches Glück und Freude über Opern-Erfolge, 346—7; schlaflose Nächte, 347; Wurzel seines Elends, 348; Prostitution seiner Opern, 349; Adel seines künstlerischen Charakters, 352—4, 383; unterstützt seine Schwiegereltern, 364—5; Egoismus als Tugend, 372; zärtliche Fürsorge für Uhlig, 374; Krankhafte Neigung zum Kränken, 375; Gesundheitspflege und Gastronomie, 375—382; Ueberarbeitung und schlechte Laune, 377; Freudenrausch über seltene Gesundheit, 380; Wein, Tabak, 381; Liebe zur Natur u. zum Reisen, 382—6; „Verschwendungsteufel", 383—4; Pessimismus, 385; Begierde, seine Opern zu hören, 387; als Dirigent, 397—434; Abneigung gegen das Theater, 398; als Drillmeister, 400; Aerger über falsches Tempo, 405; opfert sich für seine Schüler, 416; Verehrung für Frauen, 418; Abscheu vor Capellmeistermusik, 423; Ironie im Concert, 425; Handschrift, II 6; Sehnsucht nach Mitgefühl, 6; Liebesverhältniß zu Liszt, 10, 11; Sehnsucht nach einem guten Clavier, 11; Urtheil über Liszt's Compositionen, 14—20; „Arroganz", „Polemik", u. „Mangel an Tact", 14; Arbeitsmethode, 20—28; Benutzung des Claviers, 24—5; Reinschrift, 27; Freude am Schaffen, 29; Angst, 29; Einsamkeitsbedürfniß, 32; Qualen des Umgangs, 33; Traum von Liebesglück, 39; Bewunderung für Calderon, 41; eine romantische Freundschaft 44; Freude an Venedig, 47; Arbeit unter Schwierigkeiten, 48; „jämmerlicher Musiker u. Stümper", 52; Aussehen in 1859, 56; „Luxus", 57; Beziehungen zu Berlioz, 80—85; hat 11 Jahre keine eigene Oper gehört, 83; Erklärung seiner Verzweiflung, 90; „Schönheit u. Luxus", 102; Verhältniß zu Minna, 104 bis 6; Leichtsinn u. Extravaganz, 107; romantische Freundschaft mit König Ludwig 110—112; Unzugänglichkeit, 115; Größe seines Genies eilt seiner Generation zweimal voraus, 136; Aussehen u. Charakter, 168, 170; Liebe zum Luxus, 173 bis 7; einfache Erklärung desselben, 175—6; wahrer Adel d. Charakters, 177; Liebe zu Thieren, 178—185; ein weiches Herz, 183; Mitleid, 183; Muthwille u Humor, 185—9; „ein großes Kind", 185; bei d. „Meistersinger"-Proben, 192; „Selbstüberhebung", 194; kritische Dornen, 202; als Philosoph, 323—4; refüsirt Titel und Orden, 237; bei den Proben, 240, 264—5; „Größenwahn", 247; Liebenswürdigkeit, 252; kolossale Undankbarkeit, 276 bis 9; refüsirt Geld, 342; Portrait von Herkomer, 343; als Redner, 344—5; Thierschutz

348; Schaffenskraft im hohen Alter, 386; Herzleiden, 393; Familie, 394; Gewohnheiten, 395—8; Spaziergänge, 396; Mitleid mit d. Armen, 397; Declamation, 398; Arbeitslust, 409—10; Schreibseligkeit, 411 bis 12; Manuscript, 412; Bibliothek, 413; Aussehen, 413 bis 4; Caricaturen, 414; Jähzorn, Mangel an Tact, Ungeselligkeit 415; Krankheit u. üble Laune, 416; löblicher Egoismus, 417; Gründe zum Pessimismus, 416; demokratische Gesinnung, 417; Dienstboten u. Hausthiere, 418; sein wirklicher Charakter, 418 bis 9; Einfluß der Kritiker, 419; Reformen, 420—1; als dramatischer Dichter, 422; W. als Gesangslehrer; 442; Erfinder neuer Instrumente, 451.

Wagner-Schule: II 215.

Wagner, Siegfried: II 220—1.

Wagner-Verein: (s. Patronats-V.)

Wahnfried: II 248.

„Walküre": erste Pläne, I 336 bis 7; Dichtung, 338; Composition, 389, II 3—7: Liszt über, 6; „Verzweiflung", 30; Chor, 211; erste Aufführung (München), 219; in Bayreuth, 275; Handlung 294—9; Naturdrama, 299; Schwächen, 299, 303; Moral u. Prüderie, 300—301; Einleitung, 202; Urtheile v. W. u. Liszt, 305—6; feindliche Kritiken, 331—6; Pariser Erfolge, I 81.

Wallfahrten I 110.

Weber: in Dresden, I 11, 13 bis 15, als Vorgänger Wagner's, 14; „Euryanthe", 48. 49; u. d. Kritiker, 135; Leiche wird nach Dresden gebracht, 140; Concessionen, 168; „Euryanthe" u. „Lohengrin", 251; Volkslieder, 289; W.'s Verehrung für, 301; „Traditionen", 403; d. Uebernatürliche in der Oper, 430; Leitmotive, 448.

Weimar: I 207, 234, II 48.

Wesendonck: II 28, 35, 44.

Wieland: I 2.

„Wieland der Schmied": I 219.

Wien: Vernachlässigung großer Genies, I 129; Versuche mit „Tristan", II 89—93; zieht Offenbach vor, 99; d. Hofoperntheater, 99; Strauß und „Lohengrin", 216; „Die Meistersinger", 216; Concert, 238; „Lohengrin" von W. dirigirt, 261—2.

Wilhelm I: II 244, 263, 269, 269.

Wilhelm II: II 237.

Wilhelmi: II 263.

Wille, Frau: I 343—6, II 8, 100—04, 105—112, 189, 220.

Wittgenstein, Fürstin von: I 340, II 7.

Wolzogen: II 135, 180, 187, 331, 427, 454.

Z.

Zürich: 340—354; 411—418; II 1, 4.

Ankündigung.

Im Verlage der **Schlesischen Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender** in **Breslau** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen sowie auch direct von der Verlags-Anstalt zu beziehen:

Romantische Liebe
und persönliche Schönheit.

Entwickelung, ursächliche Zusammenhänge, geschichtliche und nationale Eigenheiten.

Von

H. T. Finck.

Deutsch von Ado Brachvogel.

Zweite (billige Volks-) Ausgabe.

Zwei Bände 8° (XVIII u. 1152 S.). Elegant broschirt *M.* 10.—; fein gebunden (Leinwand) *M.* 12.—.

Inhalt:

Erster Band. Die Entwickelung der romantischen Liebe. — Kosmische Anziehungen und chemische Verwandtschaften. — Blumen-Liebe und Schönheit. — Unpersönliche Zuneigung. — Persönliche Neigungen. — Die Obertöne der romantischen Liebe. — Liebe unter den Thieren. — Die Liebe bei den Wilden. — Geschichte der Liebe. — Die Liebe in Aegypten. — Die Liebe bei den alten Hebräern. — Die Liebe bei den alten Ariern. —

Griechische Liebe. — Die römische Liebe. — Die Liebe im Mittelalter. — Die moderne Liebe. — Eheliche Liebe. — Alte Jungfern. — Hagestolze. — Genie und Ehe. — Genie und Liebe. — Das Genie in der Liebe. — Liebe und Wahnsinn. — Die Sprache der Liebe. — Der Kuß in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. — Wie man Liebe gewinnt. — Wie man Liebe heilt.

Zweiter Band. Nationalität und Liebe. — Schopenhauer's Liebes-Theorie. — Die vier Quellen der Schönheit. — Entwickelung des Geschmacks. — Die Füße. — Die unteren Glieder. — Die Taille. — Brust und Busen. — Hals und Schultern. — Arm und Hand. — Kinnbacken, Kinn und Mund. — Die Wangen. — Die Ohren. — Die Nase. — Die Stirn. — Die Hautfarbe. — Die Augen. — Das Haar. — Brünette gegen Blonde. — Nationalität und Schönheit.

Aus dem Vorwort.

Schopenhauer behauptet in seinem berühmten Capitel über die Metaphysik der Geschlechtsliebe, daß er der erste Philosoph sei, der sich eingehend mit diesem so wichtigen Thema beschäftigt habe. Da Schopenhauer in der alten Litteratur sehr bewandert war, so ist seine Behauptung, daß er keine Vorgänger in dieser Sache habe, an und für sich ein interessanter Beleg für meine Theorie, daß die romantische Liebe ein modernes Product ist, obgleich er selbst etwas Derartiges nicht geahnt zu haben scheint. Seither ist in Essays und Romanen viel über dieses Thema geschrieben worden, und doch muß es sehr auffallen, daß noch kein einziges philosophisches oder wissenschaftliches Werk speciell über diesen Gegenstand erschienen ist. Das bekannte Werk von Michelet ist seicht und inhaltslos, und man ist zu dem Verdacht berechtigt, daß der größere Theil davon von seiner Frau geschrieben wurde. Stendhal's Buch „de l'Amour" ist ungleich werthvoller und enthält viele interessante Gedanken und Aperçus über die Liebe; jedoch ist es unsystematisch und enthält zu viel Nebensächliches, um als eine eigentliche Monographie über die Liebe angesehen zu werden. In Italien hat Professor Mantegazza einige Bücher über Physiologie und Hygiene der Liebe geschrieben, die manche interessanten anthropologischen Beispiele enthalten, die aber vom socialen und psychologischen Standpunkt äußerst oberflächlich und für die deutsche Hauslectüre auch etwas zu derb sind. England und Deutschland ihrerseits haben, soweit mir bekannt, noch kein Werk über die Liebe hervorgebracht, was bei dem allgemeinen Interesse an der Sache als höchst merkwürdig gelten muß. Es dünkt mich daher, daß eine wissenschaftliche und dabei doch populär-belletristische Abhandlung über die Entwickelung der Liebe und der sie inspirirenden Schönheit von dem Lesepublicum mit Interesse aufgenommen werden dürfte; und der Erfolg hat diese Hoffnung als begründet erwiesen.

☞ In England sind gleich im ersten Jahre außer der etwas theuren zweibändigen Ausgabe fünf Auflagen der einbändigen Ausgabe erschienen. ☜

Preß-Urtheile über die erste Auflage.

„Seine neue Theorie, daß die romantische Liebe ein Product der Neuzeit sei, verficht er mit Geist und Grazie, mit wundervollem Humor und anregender Frische." **Breslauer Zeitung.**

„Jedem Gebildeten ist das vorliegende Werk geradezu unentbehrlich."
Wiener Presse.

„Ein ungemein interessantes, gründliches und lehrreiches Buch."
Straßburger Post.

„Originell und interessant." **Hamburger Nachrichten.**

„Sein Buch ist mit einem ungemein künstlerischen Darstellungsvermögen geschrieben. Es gehört zu denjenigen Werken, die man mit Genuß und Spannung lesen kann." **Leipziger Zeitung.**

„Die Lectüre desselben ist ein Genuß, wie ihn unter tausenden modernen Büchern kaum eines bietet."
Königsberger Hartung'sche Zeitung.

„Es ist eine Art Culturgeschichte, und zwar von einem ziemlich pikanten Punkte aus." **Berner Bund.**

„Voller Geist und Humor bietet das Werk eine angenehme Unterhaltung." **Deutscher Reichsanzeiger.**

„Auch der zweite Band liefert wie der erste, der eine ausnahmsweise günstige Beurtheilung in der gesammten deutschen Presse gefunden, in der bekannten anmuthigen Form eine Menge interessanten, geistvollen Stoffes." **Schlesische Zeitung.**

„Hat allerlei Interessantes und bietet viele Anregung."
Kölnische Zeitung.

„Das durchaus auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende fesselnde Buch ist in jenem humoristisch gehaltenen Tone geschrieben, wie er bekannten amerikanischen Novellisten zu eigen ist."
Westermann's Monatshefte.

„Etwas ganz Neues in der Litteratur." **New-York Tribune.**

„Eine Encyclopädie der Liebe . . . Eine Theorie, die durch ihre Neuheit Aufsehen erregt . . Ein Wunderwerk concentrirter Gelehrsamkeit."
New-York World.

„Besonders amüsant sind die Capitel über die Heilmittel der Liebe und die Geschichte des Kusses." **San Francisco Chronicle.**

„In diesem Falle, wenigstens, ist ein wissenschaftliches Werk so unterhaltend und pikant wie ein Pariser Feuilleton."
New-York Sun.

"An encyclopædia of the tender passion. . . . A theory startling in its novelty. . . . A marvel of epitomized research."
N. Y. World.

"Deserves to be widely read." *London Morning Post.*

"A strain of original and brillant reasoning."
Lippincott's Magazine.

"In this case at any rate, a scientific treatise is as pleasing and as pungent as a Parisian feuilleton." *N. Y. Sun.*

"Contains a vast amount of highly entertaining reading."
Boston Gazette.

"The book is really an inspiration."
Philadelphia Record.

"A new thing in literature. . . . An accumulation of striking, beautiful, profound, amusing, and suggestive observations on topics of universal interest." *N. Y. Tribune.*

"A wealth of reference positively startling to one unprepared for such painstaking research." *St. Louis Republican.*

"Especially attractive are the discussion of the cure of love and the history of kissing." *San Francisco Chronicle.*

"The beauty of woman never had such attention before."
Hartford Courant.

"Girls should read the book. It will help them to get rid of much conventional nonsense as to what constitutes physical beauty. . . . Very entertaining." *Boston Beacon.*

"Beyond a doubt 'Romantic Love and Personal Beauty' will have a large sale and be found highly attractive by a great variety of persons. How could it be otherwise with so varied and tempting a table of contents? . . . The reader's curiosity is continually stimulated." *R. H. Stoddard, in Mail and Express.*

"The style of it is singularly happy. . . . A clean, playful touch, which carries one along in the rapidest measures, and often leaves whole sentences sticking in the memory."
N. Y. Nation.

"Messrs. Macmillan may be congratulated on having secured a work that ought to command an enormous audience; for not only will the generality of people read it for its own sake, but I should expect novelists to study it profoundly, as a measure of professional cultivation."
Julian Hawthorne, in American Magazine.

Verlag der **Schles. Buchdruck., Kunst- u. Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender** in **Breslau.**

Unterwegs und Daheim.

Von dieser **eigenartigen Bibliothek** sind bis jetzt folgende Bände erschienen:

Koppel-Ellfeld, Fr., „Der süße Fratz".
Koppel-Ellfeld skizzirt in seiner heiteren, liebenswürdigen Weise eine Liebesgeschichte aus dem Studentenleben. Witz, feine Satire, anmuthiger Plauderton und spannende Handlung sind die Vorzüge der Erzählung.

Lindau, P., „Eine Yachtfahrt nach Norwegen".
Paul Lindau's gewandte, fesselnde Schilderungen der „Tage und Nächte im milden Norden" werden die Reiselust nur steigern, denn sie führen Land und Leute im Norden mit solcher Lebenstreue vor Augen, daß man den Dichter um seine Yachtfahrt beneiden lernt.

Telmann, K., „Hagar", Novelle.
Die Detailzeichnung ist meisterhaft, die Lösung von unheimlicher Wildheit. Ein Buch für sittlich gereifte Naturen!

Hauſſon, O., „Meervögel", Novelle.
Diese Novelle ist eines der wichtigsten Stücke zur Kenntniß dieses Dichters, dessen Eigenart uns hier ausgeprägt entgegentritt. Sie ist ebenso ausgezeichnet durch die Schönheit der Naturmalerei wie durch die feine Schilderung der seelischen Vorgänge.

Strindberg, A., „Der Küster auf Ranö", Novelle.
August Strindberg's „Küster auf Ranö" ist ein entzückendes, mit scharfen Conturen gezeichnetes Idyll des Nordlandes.

Jokai, M., „Magneta", Novelle.
Diese Novelle ist in der bekannten fesselnden Weise des ungarischen Poeten und Schriftstellers geschrieben und erhält den Leser bis zum Ende in fieberhafter Spannung.

Roquette, O., „Krethi und Plethi".
Wer von seelischen oder socialen und sonstigen Problemen nichts wissen, sondern sich lediglich in Gesellschaft eines vornehmen und fesselnden Erzählers gut unterhalten will, der wird bei Otto Roquette's „Krethi und Plethi" auf seine Rechnung kommen.

Eckstein, E., „Acca Sempronia".

Wer in entlegene Zeiten zu schweifen liebt, der möge mit Ernst Eckstein (Acca Sempronia) in das alte Rom wandern und sehen, wie in jenen Tagen die Menschen geliebt und gehaßt und Liebesverrath gerächt haben.

Hermann, H., „Märchen aus dem 19. Jahrhundert".

Hans Hermann's „Märchen aus dem 19. Jahrhundert" sind nicht Märchen im buchstäblichen Sinne des Wortes, sondern eine Lectüre für ernste, reife Gemüther, die ein Nachdenken über das Gelesene nicht scheuen.

Friedrich Fürst Wrede, „Ein Räthsel", „Die Gausse", „Ich".

Fürst Wrede gehört zu den modernen Autoren, für welche die Nachtseiten des modernen Lebens eine besondere Anziehungskraft haben; er rührt an dunkle Räthsel der Menschenseele, den Leser zum Nachdenken über dieselben anregend.

Jokai, M., „Die gelbe Rose", Novelle.

Die „gelbe Rose" blüht auf der Pußta, mit ihr lernen wir ein gut Stück jenes eigenthümlichen, von einem romantischen Schimmer umwobenen Lebens kennen, zu dessen Schilderung Jokai einer der Berufensten ist. —

Hansson, O., „Im Huldrebann", „Nachtspuk".

Wir bewundern den Dichter, der uns Menschen und Seelenzustände, die uns wohl fremd sind, aber im hohen Norden nichts Außergewöhnliches zu bilden scheinen, in so eigenartiger Weise zu schildern versteht. Es ist ein Buch für geistig reife Leser. —

Lindau, P., „Der kleine Finger".

Ein seltsames Sujet wird in dieser Künstlernovelle behandelt, dem jedoch die bewährte Erzählerkunst Lindau's und die gelungene psychologische Motivirung alles Befremdende und Unglaubhafte zu nehmen wissen.

Lubliner, H., „An der Riviera".

Die Natur, das Leben und Treiben an der Riviera sind kaum je so fesselnd und unterhaltend geschildert worden, wie in diesem Büchlein, das dem Besucher jenes herrlichen Stücks Erde sowohl als angenehmer Vorgenuß und lehrreiche Vorbereitung wie als Souvenir willkommen sein wird.

Bely, E., „Weggenossen".

Das tragische Schicksal einer Frau, der ein verjährtes Vergehen und der schnöde Mißbrauch ihrer Mutterliebe das Leben zur Qual machen, wird hier mit zu Herzen gehender Eindringlichkeit zur Darstellung gebracht.

Thymen, E. v., „Hroswitha".

Diese im 10. Jahrhundert spielende Erzählung, das Werk eines bis jetzt noch unbekannten Autors, verräth so viel Eigenart und

epische Veranlagung, daß man der weiteren Entwicklung des sich hier offenbarenden Talentes mit freudigen Erwartungen entgegensehen darf.

Heiberg, H., „Zwiefach getroffen".

In ergreifender Weise stellt der bewährte Erzähler in dem vorliegenden Werke dar, wie ein physisches Leiden in die Lebensgeschichte dreier edler Naturen verhängnißvoll eingreift, Conflicte hervorrufend, die nur durch die aufopfernde Entsagung des einen Theils gelöst werden können.

Jacobowski, L., „Anne Marie".

Der rasch zu Ansehen gelangte junge Dichter bietet hier ein mit tiefer Empfindung beseeltes zartes Liebes-Idyll, das ernst und traurig verklingend, doch auch Raum für liebenswürdigen Humor hat.

Hanoum, K., „Haremsbilder".

Ueber den Harem und die türkischen Frauen haben Maler wie Schriftsteller, die einen wirklichen Harem nicht gesehen und sich durch eine Komödie haben täuschen lassen, ganz falsche Vorstellungen bei uns verbreitet; um so beachtenswerther sind die in diesem Buche gegebenen naturgetreuen wahren Bilder aus dem türkischen Frauenleben, die beweisen, daß der Harem trotz seiner Abgeschlossenheit oft mehr Herzens- und Gemüthsbildung birgt, als manche Europäerin an den Tag zu legen vermag.

Kremnitz, M., „Sein Brief".

Das Wort des Dichters: „Für Herzen, welche lieben, giebt es Sünde nicht noch Schuld," könnte dieser ergreifenden Novelle als Motto vorgesetzt werden; ihre Heldin ist eine Frau, die auch, indem sie einer verbotenen Liebe, die alle Keime ihres Geistes zur Entfaltung bringt, nachgiebt, ihren Seelenadel nicht verleugnet. Die zu unsern besten Erzählerinnen gehörende Verfasserin weiß für diesen Frauencharakter, dem die Liebe zum Verhängniß wird, des Lesers innigste Antheilnahme wachzurufen.

Telmann, K., „In der Hochzeitsnacht".

Diese Novelle mit dem so bedenklich klingenden Titel, — der sich aber in Wahrheit als das einzig Bedenkliche an dieser prächtigen Schöpfung erweist — ist in der Subtilität der psychologischen Analyse und Motivirung, mit dem Hauche von feiner Ironie, der über dem Ganzen liegt, ein Meisterwerk, welches beweist, daß Telmann's Fruchtbarkeit der Qualität seiner litterarischen Production keinen Abbruch zu thun vermag.

Hermann, H., „Märchen aus dem 19. Jahrhundert". Neue Folge.

Die neue Folge der Hermann'schen Märchen, welche bedeutsame moderne Probleme in das Gewand des Märchens kleiden, zeigt dieselbe dichterische Kraft, denselben Schwung der Phantasie und dieselbe Gedankentiefe, wie der erste Band, und darf daher derselben Anerkennung, wie dieser, gewiß sein.

Gerhardt-Amyntor, D. v., „Eine Himmelfahrt". Novelle.

Dagobert von Gerhardt-Amyntor gehört nicht zu den „Modernen"; er sucht keine complicirten Seelenräthsel zu lösen, und das Pathologische hat für ihn keinen Reiz; aber er gehört zu jenen „Alten", denen man immer gerne zuhört, weil sie frisch und jung geblieben sind, und so wird auch die bei aller Einfachheit fesselnde Erzählung „Eine Himmelfahrt", in der er in origineller Weise durch Eingreifen einer höheren Macht die Irrungen der Herzen klären läßt, dankbare Leser finden.

Philippi, F., „Der Dornenweg".

Philippi's Drama, das mit starkem Erfolge über die Bühne gegangen ist, übt auch in der Lectüre durch den sittlichen Ernst, den packenden dramatischen Aufbau, die zahlreichen bewegten Scenen, in denen egoistische Leidenschaft mit Pflichtgefühl und Gewissen aufeinanderstoßen und ringen, eine starke, lange nachzitternde Wirkung.

Lindau, P., „Die Venus von Milo".

Jenes herrliche Kunstwerk eines unbekannten Meisters, das man die „Venus von Milo" nennt, das in seiner Verstümmelung fast noch einen besonderen Reiz besitzt, bringt Paul Lindau mit berechtigter poetischer Licenz mit dem großen Praxiteles in Verbindung, und zugleich erklärt er die Verstümmelung des Meisterwerks aus einer That rasender Leidenschaft. Das graziöse Versdrama, das bereits mit Erfolg über die Bühne gegangen ist, giebt ein lebendiges und anmuthiges Bild aus dem Künstlerleben Alt-Hellas, das auch in der Lectüre seinen Reiz nicht einbüßt.

Preis pro Band 75 Pf. broschirt, in elegantem Original-Einband nur 1 Mk.

12 Bände in besonderem Carton 12 Mk.

Jeder Band ist einzeln käuflich.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20702 3828

Date Due

- All library items are subject to recall at any time.

FEB 02 [illegible]		
NOV 03 [illegible]		

Brigham Young University